



Lei Peng

Rock en Chine : contestation et consommation depuis les années 1980

PENG Lei. *Rock en Chine : contestation et consommation depuis les années 1980*, sous la direction de Gregory B. Lee. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2014.
Disponible sur : www.theses.fr/2014LYO30040



Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



UNIVERSITÉ LYON III - JEAN MOULIN
École doctorale Lettres-Langues-Linguistique-Arts
Institut d'Études Transtextuelles et Transculturelles

Thèse présentée en vue de l'obtention du doctorat d'Études Transculturelles

PENG Lei

Rock en Chine : contestation et consommation depuis les années 1980

Directeur de Thèse

Professeur Gregory B. LEE

Université Jean-Moulin Lyon 3

Jury composé de

Madame JIN Siyan, Professeur des Universités,
Université d'Artois

Monsieur Patrick DOAN, Maître de conférences HDR
Université Paul-Valéry Montpellier 3

Madame Paloma OTAOLA GONZALEZ, Professeur des Universités,
Université Jean-Moulin Lyon 3

Monsieur Pierre DELORME, Professeur d'enseignement artistique
École nationale de musique, de danse et d'art dramatique de Villeurbanne
(ENMDAD)

Monsieur Gregory B. LEE, Professeur des Universités,
Université Jean-Moulin Lyon 3

Remarques préliminaires:

- Le terme « Chine » tout au long de cet ouvrage fait référence systématiquement à la République Populaire de Chine.
- Tous les M sont en majuscules quand il s'agit du terme « Mythe » dans le cadre théorique de Roland Barthes dans cet ouvrage, de façon à mettre l'accent sur la nature idéologique des expressions telles que « Mythe du Rock » et « Mythe du *Yaogun* ».
- Tous les R sont en majuscules pour mettre en relief la nature idéologique de tous les termes « Rock » apparus dans cet ouvrage. De même, tous les Y sont en majuscules dans la traduction littérale du terme « Rock » en chinois *Yaogun* 摇滚, afin de souligner sa spécificité dans le contexte de la République Populaire de Chine. Cela est le cas également pour des termes tels que « Mythe du Rock », « Mythe du *Yaogun* » ou « Rock en Chine ».
- Tous les D sont en majuscules dans l'expression en chinois *Dakou* 打口 (qui signifie littéralement « faire un trou ») tout au long de cet ouvrage, afin de mettre en évidence la connotation complexe du terme.
- Les termes « internet », « web » et « mp3 » sont transcrits à l'écrit respectivement sous la forme de « Internet », « Web » et « MP3 » tout au long de cet ouvrage.
- Les titres des ouvrages chinois sont transcrits phonétiquement en *Hanyu pinyin* 汉语拼音. Les caractères chinois utilisés dans cet ouvrage sont les caractères simplifiés (*jiantizi* 简体字), en usage en RPC, à l'exception d'ouvrages chinois écrits et publiés en chinois traditionnels (*fantizi* 繁体字). Les traductions en anglais, s'il y en a, sont précisées entre parenthèses après les titres originaux, les traductions par l'auteur de cette thèse sont mises entre crochets. Pour les intitulés des groupes ou des albums/chansons des groupes chinois, certains sont présentés directement en anglais car il s'agit d'un nom propre.

- Les termes (tels que) « occident » et « orient » sont des notions perpétuellement contestables dans le monde scientifique, nous sommes conscients des problèmes liés à ces termes. Dans ce travail, ces termes sont toutefois employés sciemment dans certains propos dans le souci de ne pas alourdir la lecture et de simplifier le récit. Ils seront mis entre guillemets français s'ils sont employés délibérément avec des significations constituées et orientées dans les différents contextes spécifiques, une note de bas de page sera ajoutée dans ce cas-là.
- Le libellé de la société chinoise *Modeng tiankong* 摩登天空 (Modern Sky) est transcrit à l'écrit sous la forme de « Modern Sky » directement tout au long de cet ouvrage.
- Afin de distinguer l'intitulé d'ouvrage et le mouvement culturel éponyme *Beijing xinsheng* 北京新声 [Nouveau son de Pékin] en Chine, celui de l'ouvrage est transcrit à l'écrit sous la forme de *Beijing xinsheng* 北京新声 (New Sound of Beijing) et celui du mouvement est transcrit à l'écrit sous la forme de *New Sound of Beijing Movement* [Le mouvement du nouveau son de Pékin] tout au long de cet ouvrage.
- Dans l'ensemble de cet ouvrage, le « nous » exclusif fait référence à l'auteur, et doit donc être compris tel un « je » dont on aurait soustrait le caractère égocentrique et solitaire, pour y substituer l'impression d'une réflexion commune

Remerciements

« -Comment éviter qu'une goutte d'eau ne se dessèche ?
-Il suffit de la poser dans l'océan »*

La phrase citée ci-dessus a une résonnance particulière pour moi, comme un écho de ces derniers cinq ans passés, cinq années consacrées aux lectures, aux réflexions et à la réalisation de ce projet de thèse, jalonnant une grande partie de ma « jeunesse », en tout état de cause une période transitoire importante dans mon parcours personnel. Comme une goutte d'eau qui se dessècherait vite sans l'océan, cette thèse n'aurait jamais pu aboutir sans les soutiens intellectuels, moraux et spirituels de plusieurs personnes, de plusieurs esprits qui sont pour moi comme un océan inépuisable et sans fin, je souhaite ici les remercier.

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse professeur Gregory Lee qui a accepté de diriger un travail portant sur un sujet « hors cadre ». Son ouverture d'esprit, son soutien et sa rigueur m'ont donné la volonté, m'ont apporté la connaissance et m'ont surtout permis de développer mon esprit critique, autant de choses qui ont été nécessaires pour faire aboutir cette étude. Je lui suis très reconnaissante pour l'attention qu'il m'a portée, pour son suivi scientifique et pour ses passions, que ce soit dans le secteur scientifique mais aussi dans le domaine du quotidien : elles m'ont considérablement inspirées.

Je remercie sincèrement les professeurs Jin Siyan et Patrick Doan qui m'ont fait l'honneur de faire partie de mon jury de thèse et d'accepter d'être rapporteurs de mon travail. Leurs remarques vont certainement contribuer à l'amélioration de cette thèse et à ma future recherche scientifique. Je remercie aussi les professeurs Paloma Otaola Gonzalez et Pierre Delorme qui ont accepté de faire partie de mon jury de soutenance, je les remercie du temps qu'ils consacrent à la lecture de ce travail, de me faire part de leur expertise musicale et de leurs suggestions pertinentes qui enrichiront mes réflexions.

Je ne saurais oublier les professeurs qui m'ont donné la curiosité et le goût de la recherche au fil de mes années d'études, je pense particulièrement au professeur Dai Jinhua 戴锦华, mais aussi au professeur Anderas Steen pour ses conseils de référence et le temps qu'il m'a consacré.

Je voudrais adresser ici les remerciements spéciaux à Chai Xiaobei 柴晓蓓, Pauline Seguin, Fred Perret (老雪人), qui m'ont accompagné tout au long de mes années de recherche. Ils m'ont aidé non seulement à relire et corriger intégralement

* Phrase gravée sur une pierre que l'on peut voir dans le film *Samsara*, réalisé par Pan Nalin, Inde, 2001.

cette thèse, mais aussi à surmonter de multiples moments de confusion, de doutes et de difficultés. Je leur adresse ma plus sincère reconnaissance : ce travail n'aurait pas été possible sans leur soutien sans faille.

Je remercie mes collègues au sein de l'IETT (Institut d'Études Transtextuelles et Transculturelles) : Alban Coueffé, Gwennaél Gaffric, Damien Ligot, Pierre-Mong Lim, Yan Sayegh, Marine Brossard, chacun portant des perspectives de recherche riches et variées : ils ont aussi œuvré pour donner à ce texte une réflexion interactive, ainsi qu'une intelligibilité syntaxique.

Je dois remercier également mes amis en France ou ailleurs : Bob et Sylvie, Chi et Sylvain, Laure et Malou, Sara et Ulrich, Erwan, Françoise, Laetitia, Kakuko, Zhou Lina 周丽娜, Song Yalan 宋雅兰, Cheng Rui 程蕊, Liang Hongling 梁宏玲, Wang Kai 王凯, Yin Jiaming 尹嘉明, Li Honghui 李虹慧, Zhabobinma, qui ont pris le temps de m'écouter et ont choisi d'autres moyens toujours subtils pour m'encourager. Ils ont partagé chacun à leur façon de précieux moments avec moi pendant mes années de séjour en France et de recherche, loin de ma famille. Sans la mise à contribution de tous mes amis, cette aventure n'aurait pas le même sens.

Enfin je dois remercier mes parents et ma famille, qui m'ont toujours soutenu à tous les égards malgré mes choix de vie qui parfois leur paraissaient peu familiers et incertains ; je les remercie pour cet amour sans condition et cette liberté précieuse qu'ils m'ont accordé ; je remercie surtout ma grand-mère maternelle et ma mère qui m'ont toujours encouragée grâce à leurs personnalités et leurs façons d'être : ce travail leur est dédié.

Bouddha (fondateur du bouddhisme, Siddhârta Gautama) affirmait il y a plus que 2500 ans que « la vie n'est pas un problème à résoudre, mais une réalité à expérimenter ». Cette philosophie de vie résonne parfaitement avec l'état d'esprit et la vague de sentiments qui déferlent en moi vers la fin de ce parcours personnel. En fin de compte, je me suis aperçue que l'aboutissement d'un tel travail ne réside pas vraiment dans son résultat et dans sa conclusion, mais plutôt dans la procédure elle-même : la possibilité de s'égarer et de se retrouver ; l'ambiguïté entre le sens et non-sens ; le nouveau chantier ou la nouvelle fenêtre découverts dérivés de la question du débat. Tous ces éléments constituent un pêle-mêle éternel à l'apparence contradictoire. Cependant, j'ai été convaincu au fil de ces dernières années de recherche, de rédaction, mais aussi de temps dit « perdu » ou « mort », que c'est juste ce pêle-mêle qui définit ma propre forme d'existence. Le fait de prendre conscience d'une telle façon d'exister a finalement transformé le processus total de cette thèse en un voyage inoubliable, en une grande joie libératrice de tous les instants, y compris ceux qui paraissaient les plus incertains, les plus difficiles. Je me sens infiniment reconnaissante de toute cette découverte, et je souhaiterais pouvoir la partager ici avec tous. Ce travail est finalement dédié à la grande sagesse et à la compassion infinies présentes dans l'Univers.

Table des matières

INTRODUCTION.....	13
Problématique.....	18
Les perspectives de recherche et l'orientation de l'analyse	25
Précisions terminologiques et bases théoriques :	32
Développement proposé.....	38
 PREMIÈRE PARTIE	
Double construction du Mythe : la rhétorique « révolutionnaire » autour du Rock dans les années 1990 en RPC.....	41
Chapitre I. Mythe du Rock : connaissance de la connaissance.....	49
1. L'« Ontologie » du Rock.....	51
2. Le Mythe du Rock dans un premier temps : le Rock « révolutionnaire ».....	61
3. Double face du Mythe du Rock : la subversion et le pouvoir.....	75
Chapitre II. <i>Yaogun</i> : « l'œuf/les testicules pondus par/sous le drapeau rouge » - l'héritier imparfait du Mythe du Rock en Chine dans les années 1990	81
1. Contexte : histoire discontinue du <i>Yaogun</i> (avant la « mondialisation »)	82
2. L'Appropriation du Mythe du Rock en Chine : le Mythe du <i>Yaogun</i> dans les années 1990	105
 SECONDE PARTIE	
Déconstruction du double Mythe « révolutionnaire » - Modern Sky et <i>underground</i> « avec trou »	127
Chapitre III. Modern Sky et <i>New Sound of Beijing Mouvement</i> : la déconstruction du Mythe du <i>Yaogun</i>.....	131
1. Modern Sky : <i>Yaogun</i> pour le business et pour le <i>fun</i>	132
2. <i>New Sound of Beijing Mouvement</i> : « C'est notre temps ! ».....	151
Chapitre IV. La distinction « avec un trou » : <i>subculture underground</i> et <i>Dakou</i> 打口 (« faire le trou»)	167
1. L'émergence d'un <i>underground</i> : la subversion de l'hégémonie du <i>Yaogun</i> de Pékin	168
2. Des cassettes et CDs <i>Dakou</i> à la « génération <i>Dakou</i> » - <i>Dakou yidai</i> 打口一代.....	179
3. Les facettes de la « musique <i>underground</i> chinoise » (<i>Zhongguo dixia yinyue</i> 中国地下音乐)	197
 TROISIÈME PARTIE	
La « Nouvelle ère » spectaculaire dans le labyrinthe des Mythes	219
Chapitre V. Du <i>Yaogun</i> à la « musique indépendante chinoise »	221
1. La « Nouvelle ère » et la « musique indépendante chinoise »	221
2. Les technologies du contrôle et de la créativité.....	229
Chapitre VI. Le labyrinthe des Mythes et le paradis spectaculaire	257
1. Le labyrinthe des Mythes	259
2. Le paradis spectaculaire ?	295
Postlude inachevé :	306
 CONCLUSION	309
Le « magma » de la « modernité chinoise ».....	314
La négociation du <i>Yaogun</i> : l'élégie muette dans le monde spectaculaire	318
L'impossibilité du <i>Yaogun</i> : dilemme éternel, ou huis clos ?	320
La possibilité du <i>Yaogun</i> et au-delà du <i>Yaogun</i> ?	325

ANNEXES	327
Annexe I. Les revues de musique populaire	328
Annexe II. (Paratextes)	393
Annexe III. (Articles et autres documentations)	411
BIBLIOGRAPHIE & DISCOGRAPHIE	421
Bibliographie sélective	423
Ouvrages de référence	424
Thèses et mémoires.....	436
Articles (revues & journaux).....	437
Les sources électroniques.....	439
Discographie et Filmographie sélective.....	445
Chine, Taiwan, Hong Kong	446
Compilation (Chine et International)	453
Autres films et documents vidéos autour du <i>Yaogun</i>	454
GLOSSAIRE EN CHINOIS	455

Table des figures

Tableau 1. Schéma du Mythe selon Roland Barthes	67
Tableau 2. Schéma du Mythe du Rock « révolutionnaire ».....	68
Figure 1. Couverture du journal chinois <i>Sanlian shenghuo zhoubao</i> 三联生活周刊 (<i>Lifeweek</i>) avec la figure de Bob Dylan lors de son premier concert à Pékin en 2011	65
Figure 2 Couverture d'album de Cui Jian intitulé <i>Hongqi xia de dan</i> 红旗下的蛋 (Balls Under the Red Flag).....	81
Figure 3. Le président Mao Zengdong 毛泽东 dans la tenue militaire typique pendant la période de la Révolution Culturelle.....	92
Figure 4. La tenue militaire à la mode d'une jeune fille pendant la période de la Révolution Culturelle.	92
Figure 5. L'image de Cui Jian dans un Flash vidéo de « Xin changzheng lushang de Yaogu » 新长征路上的摇滚 [Rock sur la nouvelle Longue Marche].....	92
Figure 6. Cui Jian chante sur scène dans la tenue militaire verte, un bandeau rouge devant les yeux dans les années 1980.....	92
Figure 7. La foule fait la queue pour entrer dans une boutique de disques dans les années 1980 (Suzhou 苏州)	97
Figure 8. Dans une boutique de disque au début des années 1980, où toutes les cassettes devraient être présentées par un serveur	97
Figure 9. L'image d'une publicité du magnétophone sur la télévision de marque <i>Yannu</i> 燕舞 dans les années 1980.....	97
Figure 10. Un chanteur du « pop » sur la scène dans un « salon de musique populaire » à Guangzhou 广州 dans les années 1980.....	97
Figure 11. La couverture du album CD <i>Yaogun zhongguo yue shili</i> 摇滚中国乐势力 [La force du Yaogun de Chine]	141
Figure 12. Couverture de la compilation des cinq albums de la série intitulée <i>Hongtaiyang</i> 红太阳 (The Red Sun).....	144
Figure 13. Collection personnelle des cassettes <i>Dakou</i> du groupe américain The Greatful Dead ...	181
Figure 14. Deux exemples de CD <i>Dakou</i>	181
Figure 15. Couverture de l'hebdomadaire américain <i>Time</i> avec la photo de Chun Shu 春树	199
Figure 16. La couverture de l'album de Pangu 盘古, <i>Yubuo zhongshao</i> 欲火中烧 [Désir et colère en ébullition].....	206
Figure 17. Couverture d'album vinyl du groupe Hazel Oconnor, <i>D-Days</i>	232
Figure 18. Une image explicative du phénomène <i>shanzhai</i> 山寨	239
Figure 19. La pochette de disque combiné <i>Naban</i> 呐喊 (Sream).....	260
Figure 20. L'affiche d'un festival de musique indépendante en 2011	260
Figure 21. L'affiche du concert du <i>Yaogun</i> en 2010 au « Stage d'ouvrier à Pékin » ou <i>Beijing gongren tiyuguan</i> 北京工人体育馆	269

Figure 22. L'affiche du spectacle au <i>Livehouse Yugongyishan</i> 愚公移山 à Pékin en 2013, organisé par Maybe Mars.....	275
Figure 23. Les pochettes des deux albums des musiques populaires chinoises produits par le producteur anglais Martin Atkins.....	277
Figure 24. Les images des groupes récents surgis sur la scène de la « musique indépendante chinoise », marqués par une chanteuse-leader féminine.....	288
Figure 25. L'affiche officielle du « Mid Festival » en 2012.....	299
Figure 26. L'affiche officielle du « Strawberry Festival » en 2012	299

À l'émancipation de tous les êtres vivants

INTRODUCTION

凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。

Yue Ji 樂記 [Note sur la musique]¹

Where *culture* meant a state or habit of the mind, or the body of intellectual and moral activities, it means now, also, a whole way of life.

Raymond Williams²

¹ [Toutes les modulations de la voix proviennent de l'esprit, et les diverses affections de l'âme sont produites par des choses (à l'extérieur d'elle)]. L'extrait du texte classique chinois sur la musique *Yue Ji* 樂記 [Note sur la musique], un chapitre dans le *Li Ji* 禮記 [Notes sur les rites], datant du quatrième siècle avant notre ère dont les noms d'auteur restent inconnus. La version citée ci-dessus est consultable sur le site numérique des textes classiques chinois : <http://ctext.org/liji/yue-ji/zh> (consulté le 24-07-2013).

² [Où la culture signifiait un état ou une habitude de l'esprit, ou bien l'incarnation d'activités intellectuelles et morales, désormais cela signifie également tout un mode de vie.] in Raymond Williams, *Culture and Society: 1780-1950*, Garden City, New York, Doubleday&Company, Inc, 1960, pp.xvi-xvii. Livre disponible en version numérique dans la bibliothèque virtuelle sur le siteweb *Internet Archive*, <http://archive.org/details/culturesociety/17001850mbp> (consulté le 24-07-2013).

Dans ce travail, nous avons choisi d'utiliser les représentations musicales du Rock en Chine (ou le *Yaogun*, son appropriation en Chine) comme un prisme particulier permettant de constater la société chinoise prise dans la transition radicale et structurelle, d'une société considérée comme « ex-socialiste » vers une société de consommation et du spectacle depuis les années 1980. Jean François Billeter notifie dans son ouvrage *Chine trois fois muette* que, malgré la présence de plus en plus prégnante de la Chine, nous n'entendons pas sa voix : la Chine est pour lui un pays qui s'enfermerait dans le silence ou ne tiendrait que des propos convenus.³ Nous sommes d'avis que cette thèse peut également se rapporter au sujet qui nous préoccupe ici, à savoir le *Yaogun* ou le Rock en Chine.

Alors le *Yaogun* n'est pas seulement un phénomène marginal. Tant dans l'imaginaire que par la diversité de ses pratiques, il englobe et résume par ses propres transformations, les bouleversements d'un phénomène culturel entier qui se réapproprie des schèmes, des images et des notions hérités à la fois d'une « tradition » ou bien d'un Mythe du Rock daté d'un demi siècle (depuis l'année 1955 jusqu'au début du vingt et unième siècle) et de l'Occident dont il réinterprète le sens originel - gestuel ou symbolique - pour aboutir ou non à la revendication d'une certaine « hétérotopie » culturelle.⁴

L'attention sera plus particulièrement portée sur les grandes étapes qui scandent le cours de cette mutation en analysant, par une interrogation croisée des textes, des images et des performances propres au *Yaogun*, des critiques musicales dans les médias de masse chinois (c'est-à-dire les revues de musique que nous traduisons et commentons), des principaux courants intellectuels et artistiques qui ont marqué cette période de transition, ainsi que du fonctionnement des réseaux qui unissent ou divisent la scène culturelle chinoise dans ses rapports à un pouvoir toujours en quête de légitimité, garant de l'ordre et d'une orthodoxie ébranlée par une crise identitaire que malmène l'ouverture économique de la Chine aux enjeux complexes de la mondialisation.

A aucun moment nous ne concevons cette étude comme un panorama intégral du paysage complexe et controversé du Rock en Chine, ni comme un inventaire des travaux les plus importants. Au contraire, il s'agit plutôt d'un album de famille - une collection d'instantanés qui met en relief le sujet. Cette thèse est comme un album de

³ Jean François Billeter, *Chine trois fois muette, de la place de la Chine dans le monde d'aujourd'hui*, Paris, Allia, 2006, P.18.

⁴ « L'hétérotopie » (du grec topos - « lieu », et hétéro - « autre » : « lieu autre ») est un concept forgé par Michel Foucault dans une conférence de 1967 intitulée « Des espaces autres », Voir Michel Foucault, *Dits et écrits* (1984), Tome IV, « Des espaces autres », n°360, pp.752 - 762, Paris, Gallimard, 1994.

famille qui peut être composé par quelqu'un qui aurait une perception particulière des événements décrits et pourrait donc ajouter ou enlever à loisir des photographies.⁵ Toutefois, il ne s'agit pas non plus une étude empirique, nous avons pour objectif de susciter des questions, des réflexions ainsi que de nouveaux cadres d'observations sur la musique Rock en elle-même, mais pas seulement, le tout avec une perspective à la fois scientifique et empirique ; ce milieu culturel nommé « Rock n'Roll » possède-t-il finalement une substance à proprement parler ?

En outre, cette thèse n'a pas pour ambition d'établir une « connaissance absolue » du Rock en Chine. Au contraire, elle tente plutôt d'aborder le thème du Rock en Chine (*Yaogun*) en vue d'amorcer des recherches et de susciter une curiosité qui pourraient remettre en question certaines « vérités » consensuelles ; en effet, ainsi qu'Edgar Morin l'a souligné :

[...]il n'existe pas de fondement de certitude à partir duquel on puisse développer une connaissance vraie, alors on peut développer une connaissance comme une symphonie. On ne peut pas parler de la connaissance comme d'une architecture avec une pierre de base sur laquelle on construirait une connaissance vraie, mais on peut lancer des thèmes qui vont s'entre-nouer d'eux-mêmes.⁶

Le fil directeur qui nous a guidé dans ce travail n'est donc pas le développement chronologique de la musique Rock en Chine, mais celui de la *transition sociétale*. (*shehui zhuanxing* 社会转型 en chinois). Ce thème, qui a émergé dans les discours économiques, historiques, sociologiques et culturels en Chine, ces trente dernières années traduisent l'apparition d'un nouveau questionnement sur l'orientation du pays, distinct de ceux de la modernisation et du développement. En effet, le mot *zhuanxing* 转型 en chinois indique à la fois le mouvement vers le changement (*zhuan* 转) mais également le changement de modèle (*xing* 型). Il invite à saisir les enjeux de cette importante transition qui est double : la sortie d'un système totalitaire (sur le plan économique) et la construction d'une « modernité chinoise » calquée sur le modèle de

⁵ L'auteure elle-même de cette thèse fait partie d'une génération chinoise qui a grandi durant la période de la transition sociale et mentale, étant profondément marquée par le phénomène du circuit clandestin des produits sonores « importés » : « les CD à trou » (*Dakou CD* 打口 CD), nous faisons donc inévitablement partie de ce que l'on appelle la « génération à trou », (*Dakou yidai* 打口一代), marquée par une certaine carence en connaissance linéaire et systématique de l'histoire générale du Rock, nous allons expliquer et analyser par la suite le concept de la « génération à trou » dans la seconde partie de cette thèse.

⁶ Edgar Morin, « Le complexe, qui est tissé ensemble » in *La Complexité, vertiges et promesses*, Paris, Le Pommier/Poche, 2006, p. 25.

« l'État-nation », « une démarche mimétique par rapport au système occidental, un système, couplé d'idéologies, qui s'est avéré avec la première guerre mondiale non seulement politico-économique mais de plus scientifique et technologique » selon les expressions de Gregory Lee.⁷ En outre ce thème attire l'attention sur les facteurs sociaux porteurs de cette dynamique de changement ainsi que sur la complexité et les contradictions de ce processus.⁸ Etant donné que le Rock en Chine fait partie de ces différents facteurs qui ont constitué la transition durant cette longue période de réformes et d'ouverture, il est devenu l'objet de cette thèse.

Ce travail est le fruit d'une réflexion issue de deux parcours parallèles et complémentaires en Études Asiatiques (en particulier l'étude sur la Chine contemporaine) et les « Cultural Studies » (qui sont les études sur « la culture » en tant que « mode de vie »).⁹ Il traite la question des relations entre la musique populaire, le pouvoir politique et économique ainsi que la vie quotidienne dans le monde chinois

⁷ Gregory Lee, « Le cadeau empoisonné de Versailles ou La Chine à la manivelle de l'orgue de barbarie », in *Mouvements*, No. 72, 2012/4, version en PDF consultable sur le site professionnel du Gregory Lee, <http://www.gregoryLee.net/>, (consulté le 26-06-13), p.2.

⁸ Les questions de la complexité et des contradictions dans la transition socio - culturelle chinoise ont été abordées, à travers différents aspects d'études par plusieurs chercheurs. Citons ici quelques exemples, sur la question de l'histoire et de la politique culturelle, de la poésie et de la musique populaire de la société chinoise, voir Gregory Lee, *Troubadours, Trumpeter, Troubled Makers : Lyricism, Nationalism and Hybridity in China and its Others*, Durham, Duke University Press, 1996; *China's Lost Decade : Cultural Politics and Poetics 1978-1990*, Lyon, Tigre de Papier, 2009 ; *Un spectre hante la Chine : fondements de la contestation actuelle*, Lyon & Hong Kong, Tigre de papier, 2012. Voir aussi Dai Jinhua 戴锦华, *Yinxing shuxie : jiushi niandai zhongguo wenhua yanjiu* 隐形书写：90年代中国文化研究 [l'Écriture latente : étude sur la culture des années 1990 en Chine], Jiangsu, Jiangsu renmin, 1999 ; sur la représentation cinématographique en Chine dans le temps de la mondialisation, voir Zhang Yingjin, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*, Hawaii, University of Hawaii Press, 2010; Corrado Neri, *Âges inquiets, cinéma chinois : une représentation de la jeunesse*, Lyon, Tigre de Papier, 2009.

⁹ Nous gardons tout au long de ce travail cet anglicisme, car la traduction littéraire en langue française du terme « Cultural Studies » en « études culturelles », n'inclue pas exactement les mêmes connotations surtout dans le contexte spécifique français, par rapport à celles impliquées par le terme originel en Grande-Bretagne. Les « Cultural Studies » composent ensemble un courant de recherche à visée transdisciplinaire, apparues tout d'abord dans les années 1960 en Grande-Bretagne, elles s'intéressent notamment à tout ce qui concerne les relations entre cultures et pouvoir. Transgressant la « culture scientifique », les « Cultural Studies » proposent une approche « transversale » des cultures populaires, minoritaires, contestataires, etc. Si les premières recherches des « Cultural Studies » sont liées avant tout aux cultures populaires, dans les années 1990, ce « champ » de recherche s'élargit à un ensemble de tournants culturels - « cultural turns » - dans les sciences humaines. Pour une présentation plus générale sur ce courant de recherche, voir Lawrence Grossberg, Cary Nelson et Paula A. Treichler, *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992. Voir aussi Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, édition établie par Maxime Cervulle, trad. de Christophe Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

contemporain.¹⁰ Ce questionnement sur la transition sociétale chinoise a ensuite suscité une réflexion critique sur la « mondialisation marchande » qui domine le monde actuel.

¹⁰ Précisons ici que « le monde chinois contemporain » s'inscrit spatialement dans le cadre de « la République Populaire de Chine » (par conséquent, Hong Kong et Taiwan, deux sièges importants dans l'histoire de la musique populaire dite chinoise, ne sont pas inclus dans cette étude), et chronologiquement, dans la période de transition qui s'étend du lancement de la politique de réforme et d'ouverture en 1978 à nos jours (l'année 2014).

Problématique

Cette thèse se propose d'étudier la complexité et la contradiction de la représentation dans la sphère musicale du *Yaogun* en tant que « mode de vie », ainsi que tous les éléments culturels qui lui sont liés. Ainsi, la première question concerne la présence ou l'absence d'un tel « Rock en Chine », mais également la définition du Rock en tant que tel.

Si l'existence du Rock en tant que nouvelle expérience d'art populaire est une évidence dans le monde occidental, alors comment expliquer qu'il ne se soit développé que des décennies plus tard en Chine ? Le courant Rock est-il plutôt répandu et accepté dans une Chine qui demeure toutefois dans un régime totalitaire ? Les artistes engagés dans l'opposition du pouvoir dominant peuvent-ils trouver des occasions de se produire sur scène sans trop de risques ? Est-ce qu'il existe un « rock communiste » ou un « rock révolutionnaire » ? Ainsi y'a-t-il de nombreuses questions à se poser concernant une spécificité chinoise encore peu connue.

Dans la société chinoise, si le *Yaogun* est une réalité moderne indiscutable, ce phénomène reste cependant presque inconnu dans le monde occidental. Aussi, si le *Yaogun* existe, par quelles institutions musicales est-il construit et maintenu ? Mais pourquoi le *Yaogun* n'a pas pu bouleverser l'histoire de la société chinoise et n'a-t-il pas produit un écho à l'échelle mondiale comme ce fut le cas pour le mouvement Rock dans les années 1960 aux États-Unis, en Grande-Bretagne, ou bien plus tard en Europe de l'est ? Et si le *Yaogun* en Chine n'était finalement qu'une conception imaginaire et temporaire dûe au manque d'infrastructures nécessaires. Si absence il y a, quelles en sont les causes ?

Nos années de recherches nous ont amenés à faire un bilan de tous les questionnements soulignés ci-dessus sous une forme paradoxale : c'est-à-dire que dans ce travail, le *Yaogun* est un objet à la fois existant et non-existant. Ce dilemme nous donne finalement à voir à travers un prisme musical, le processus de la transition structurelle et radicale vers une société de consommation et du spectacle de la société chinoise. Dans cette thèse, cette transition prend forme dans les constructions simultanées des Mythes sur le Rock et sur le *Yaogun* au niveau de leurs représentations. Dans la sphère du *Yaogun*, cette transition se manifeste plus précisément par un mouvement continu de construction-déconstruction du Mythe teinté de la rhétorique « révolutionnaires », et sa reconstruction dans la société chinoise dominée par l'idéologie de la consommation, à partir du vingt et unième siècle.

Finalement nous pensons que le *Yaogun* est à la fois « présent » et « absent » en Chine. Si l'on regarde d'une part, le triomphe de sa représentation dans la « culture de masse » (*dazhong wenhua* 大众文化) à l'échelle nationale sous la forme de produits culturels médiatisés et marchands : tels que l'icône du « parrain du rock chinois » Cui Jian, les festivals de musique en plein essor, et d'autre part, le paysage florissant et spectaculaire de la « musique indépendante chinoise » actuel, il est toujours « présent » par des images. Il est en même temps « absent » au niveau « réel » car tout est caché, voilé et « emballé », sous la logique du marché et d'étiquettes telles que « indépendant », « alternatif », « novateur », dans une société de consommation atypique puisqu'elle se développe sous le régime politique « socialiste » totalitaire. Cette disparition de substance du *Yaogun* était accompagnée par ce que Castoriadis appelle « la privatisation des individus » en Chine.¹¹ En même temps, Gay et Hall ont parlé de la « miniaturisation » de la musique par une étude de cas du « Sony Walkman » - nouveau moyen d'écouter la musique apparu à partir de la fin des années 1970 à l'échelle mondiale. Ce changement radical du comportement quotidien est apparu une dizaine d'années après dans la société chinoise ; phénomène à la fois économique et culturel que Ray Chow a considéré comme une façon de créer un espace entre le « soi » et le « monde ».¹² A partir de ce moment là, les individus ont commencé à s'intégrer au fur et à mesure à l'« imaginaire social » capitaliste au sens de Castoriadis. En fin de compte, tout est devenu représentation, et tous les « êtres » sont devenus, selon les mots de Guy Debord, des « paraîtres ».¹³

Dans le même temps, notre interrogation sur l'histoire moderne du Rock en Chine et ses conséquences éventuelles nous amènent inévitablement à réfléchir sur toute l'histoire du capitalisme, sur cette « réaction en chaîne non maîtrisée » qui, selon Billeter, trouve sa source en Europe. Le Rock en Chine est donc devenu à la fois notre objet de recherche et moteur de réflexion, nous incitant à découvrir, décoder et dévoiler la complexité de cette chimère qu'est la notion de « temps moderne », ainsi que l'évolution vers la mondialisation qui touche maintenant toutes les civilisations. C'est d'ailleurs dans ce sens-là qu'une approche de recherche « transculturelle » et « transtextuelle » nous est parue pertinente. Au final, nous sommes arrivés devant un

¹¹ Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975 ; *Le monde morcelé : les carrefours du labyrinthe III*, Paris, Seuil, 1990 ; *Une société à la dérive : Entretiens et débats, 1974-1997*, Paris, Seuil, 2005.

¹² Ray Chow, "Listening Otherwise, Music Miniaturized: A Different Type of Question about Revolution" in Paul du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay, Keith Negus, *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman* (Culture, Media and Identities series), London, SAGE, 1997, pp.135-139.

¹³ Guy Debord, *La société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992.

dilemme aujourd'hui présent partout dans le monde, « celui qui nous met devant le choix entre l'uniformisation subie et le repli identitaire impuissant », un dilemme face auquel, selon Billeter, la Chine est enfermée d'une façon plus cruelle que les autres.¹⁴

Le Rock, le *Yaogun*, la « culture de masse » et les années 1990 en Chine : la séparation dans la société chinoise contemporaine

Dans son livre emblématique qui est aussi une des références théoriques essentielles de notre travail, *La société du spectacle*, Guy Debord commence par un chapitre intitulé « séparation achevée », afin de décrire la société occidentale dans les années 1960, où l'aliénation des masses par le capitalisme était déjà accomplie. Debord explique que les être humains ont été séparés de leur travail et du monde réel. A la place se sont créées des images et des imaginaires. Le propos de Guy Debord pourrait se résumer ainsi : le spectacle est le capital, à un tel degré d'accumulation qu'il est devenu image ; le monde réel se change en simple image, et les simples images deviennent finalement réelles.

En Chine, les années 1990 sont marquées par l'installation définitive d'une société de consommation de masse dans l'espace public et individuel, une installation initiée à la fin des années 1970 suite à la politique de « réforme et d'ouverture » de Deng Xiaoping 邓小平 et prenant forme au cours des années 1980. Pendant les années 1990, la diffusion des supports matériels et technologiques, telles que les cassettes, les CDs, les magnétophones, les baladeurs ont accéléré considérablement la « miniaturisation de la musique » selon les mots de Gay et Hall. La musique populaire en Chine est au fur et à mesure devenue une industrie. Sa consommation a cessé d'être collective pour devenir de masse, c'est-à-dire destinée à un agrégat d'individus solitaires conduisant à la « privatisation de la vie quotidienne » selon Castoriadis.¹⁵

C'est aussi durant cette période que le Rock et son « héritier » chinois commencent à voir le jour. L'émergence du *Yaogun*, représenté par la popularisation à l'échelle continentale de Cui Jian, la plus grand Mythe du Rock en Chine, tout comme Elvis Presley dans les années 1950 aux États-Unis, a marqué dans le même temps la reprise de la construction de la « modernité chinoise » datée du début du vingtième

¹⁴ Jean François Billeter, *Chine trois fois muette, de la place de la Chine dans le monde d'aujourd'hui*, Paris, Allia, 2006, p.3.

¹⁵ Cornelius Castoriadis, *Une société à la dérive : entretiens et débats, 1974-1997*. Paris, Seuil, 2005.

siècle, ainsi qu'une vraie construction de la « culture de masse » au sens occidental, c'est-à-dire la construction délibérée d'une culture de consommation, produit pour et par la logique marchande, destinée à la classe moyenne (cette classe restait à construire pendant la décennie des années 1990 en Chine) de la société, l'agent possédant la capacité de consommer. Nous pourrions donc, par assimilation, considérer que la société chinoise pendant les années 1990 et jusqu'à nos jours, est toujours dans un processus de « séparation », telle que Guy Debord l'a démontrée. C'est ainsi que, toujours autour de la rhétorique « révolutionnaire », le mouvement continu de construction-déconstruction-reconstruction des Mythes sur le *Yaogun* en Chine, nous paraît révélateur, car il représente bel et bien le « devenir image du réel » de la vie quoditienne qui s'est produit d'ailleurs dans presque tous les aspects culturels en Chine à partir des années 1990.

D'après l'expression de la chercheuse Dai Jinhua 戴锦华, cette procédure de « devenir image du réel » désignait au cours des années 1990 une « écriture latente » (*yinxing shuxie* 隐形书写) ayant pour objectif de constituer une vraie « culture de masse », accompagnée d'une nouvelle idéologie de consommation. Cette idéologie de consommation, restant « nouvelle » pour la société chinoise de l'époque qui venait à peine de s'approcher de la fin d'une période bouleversante sous l'idéologie totalitaire et collective, a imprégné finalement non seulement tous les aspects de la société chinoise, mais aussi toutes les pensées, les valeurs, les esprits et les subjectivités des individus en Chine au fil du temps. Néanmoins, cette « écriture latente » ancrée dans la construction de la « culture de masse », ne s'est jamais trouvée confrontée à une contestation culturelle quelle qu'elle soit jusqu'à ce jour.¹⁶

La transition de la structure économique et politique en Chine dans une époque mondialisée

Nous tentons d'évaluer l'ampleur et le sens des transformations de la structure sociale chinoise dans son ensemble depuis les années 1980 par le biais du développement de la musique Rock, dans une Chine contemporaine. Plus précisément, pendant cette période, le gouvernement chinois a réussi à constituer un grand récit des « trente ans de réforme et d'ouverture », qui prône la « réussite économique et sociale

¹⁶ Dai Jinhua 戴锦华, *Yinxing shuxie : jiushi niandai zhongguo wenhua yanjiu*, 隐形书写：90年代中国文化研究 [l'Écriture latente : étude sur la culture des années 1990 en Chine], Jiangsu du, Jiangsu renmin chubanshe, 1999, p.283.

absolue » et la constitution d'une société « harmonieuse » à la fin de cette période.¹⁷ Cependant, contrairement au discours dominant des autorités chinoises, cette procédure est en réalité un processus complexe et hétérogène, qui incarne parfaitement le phénomène que Guy Debord appelle « la société du spectacle ». Durant ce processus, la Chine a aussi expérimenté la transition violente entre les deux formes du pouvoir spectaculaire dans le sens où l'entend Debord : du « spectaculaire concentré » au « spectaculaire intégré », et le résultat de ce processus est à la fois évident et latent.¹⁸ Tout comme Guy Debord l'a décrit en 1988 dans son œuvre *Commentaires sur la société du spectacle*, à l'époque actuelle, le mensonge, la falsification, et l'idéologie du marché et de la consommation, sont désormais au cœur de la réalité sociale et des formes actuelles de la domination en Chine, sous l'étiquette d'une société « sociale et harmonieuse ». ¹⁹ Le Rock et le *Yaogun* n'y ont pas échappé. Comme Marx l'a constaté il y a plus d'un siècle dans son œuvre *Le Capital*, le produit du travail, en se dédoublant en une valeur d'usage et en une valeur d'échange, se transforme en une fantasmagorie difficilement décelable. D'ailleurs, Guy Debord nous affirme dans *Commentaires sur la société du spectacle* :

Il est assurément dommage que la société humaine rencontre de si brûlants problèmes au moment où il est devenu matériellement impossible de faire entendre la moindre objection au discours marchand ; au moment où la domination, justement parce qu'elle est abritée par le spectacle de toute réponse à ses décisions et

¹⁷ Pour plus d'analyses et d'explications sur la notion de « société harmonieuse », voir la thèse de Thomas Boutonnet, *Vers une « société harmonieuse » de consommation ? - discours et spectacle de l'harmonie sociale dans la construction d'une Chine "civilisée" (1978-2008)*, sous la direction du professeur Gregory Lee et soutenue en novembre 2009 à l'Université Jean-Moulin Lyon 3.

¹⁸ Dans *La société du spectacle*, Debord distinguait « deux formes, successives et rivales, du pouvoir spectaculaire, le concentré et le diffus ». Le « spectaculaire concentré » était représenté par les sociétés bureaucratiques totalitaires, qui entretenaient en fait un véritable capitalisme d'État, concentré idéalement autour de la personnalité d'un dictateur-vedette (Staline, Hitler, Mao). Le « spectaculaire diffus », quant à lui, correspondait aux sociétés libérales bourgeoises, sociétés d'abondance au mode de vie plus ou moins américanisé. Mais, dès 1967, il était clair pour Debord que ces deux formes rivales en apparence reflétaient seulement le développement inégal d'un seul et même système spectaculaire universel. Vérité qu'aurait pleinement vérifiée l'apparition récente, dans les États avancés, du « spectaculaire intégré », « unification fructueuse » des deux formes précédentes sur la base d'une victoire générale de la forme « diffuse ». Dans le cas de la transition sociétale de la Chine depuis les années 1980, il n'y avait même pas suffisamment du temps pour que le « spectaculaire diffus » soit bien développé à l'échelle nationale. Voir Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

¹⁹ Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

justifications fragmentaires ou délirantes, croit qu'elle n'a plus besoin de penser ; et véritablement ne sait plus penser.²⁰

La société chinoise n'a pas été la seule à être conquise par cette « fantasmagorie du spectacle », laquelle a aussi réussi à étendre ses ailes à l'échelle mondiale. Par ailleurs, en tant qu'ennemi déclaré de l'« ordre établi », Debord a déjà dénoncé dans ce qu'il appelle « le spectacle » un processus universel et multiforme de mystification sociale, à l'œuvre dans toute société moderne quel qu'en soit le régime politique. Le résultat est évident, ce que Marx appelait « aliénation » ou « idéologie » atteint aujourd'hui son comble, son stade suprême, à l'époque précisément de la prétendue « fin des idéologies ».²¹

Mais Pour se donner une chance d'échapper à cette aliénation mondialisée et de pouvoir la combattre, encore faut-il en reconnaître la nature et l'origine. Cette thèse prend le Rock en Chine comme un échantillon du phénomène socio-culturel, ou bien comme une « tranche » de la société chinoise contemporaine. Nous tenterons de démystifier, et de dévoiler les facteurs cachés derrière l'apparence homogène de la transformation de la société chinoise à travers une étude sur le développement de cette musique populaire qu'est le rock, « importée » du monde extérieur en Chine depuis les années 1980, cela afin de mieux comprendre, ou éventuellement de mieux reconnaître la nature et l'origine de cette société du spectacle et de consommation qu'est la Chine actuelle.

Déconstruire le Mythe de la connaissance : mise en cause de la logique actuelle dans l'organisation des savoirs et l'épistémologie des connaissances.

Inévitablement, l'interrogation sur le monde du *Yaogun* nous invite parallèlement à réfléchir au monde du Rock au niveau mondial, mais aussi à la constitution, la circulation et l'aspect de l'économie politique dans la sphère des connaissances et des

²⁰ Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, pp.56-57.

²¹ Concernant la notion de la « fin des idéologies », voir Daniel Bell, *La fin de l'idéologie : sur l'épuisement des idées politiques dans les années 1950*. Trad. de l'américain par Emmanuelle Bâillon, Paris, PUF, 1997. Pour un compte rendu de l'ouvrage, voir Henri Mendras, « Daniel Bell, La fin de l'idéologie » in *Revue française de science politique*, 47e année, n°3-4, 1997. pp. 497-499. [/web/revues/home/prescript/article/rfsp_0035-2950_1997_num_47_3_395194](http://web/revues/home/prescript/article/rfsp_0035-2950_1997_num_47_3_395194) (consulté le 02-05-2013).

savoirs. En effet, même si le Rock occidental et son héritier *Yaogun* ont en commun un parcours riche et complexe, le second est imbriqué dans les interdépendances des agents de pouvoir, et dans le Mythe du Rock occidental de ces vingt dernières années. Il reste de ce fait silencieux, immobile, voire même inexistant aux yeux du monde occidental.²² Au fur et à mesure de nos recherches, nous avons parallèlement constaté qu'il existe entre les consciences occidentale et chinoise un décalage remarquable concernant la connaissance du monde du Rock. Pourtant, avant ce constat personnel et tardif, nous considérons un idéal du Rock comme étant absolu, au même titre que les idéaux de « modernité » et de « progrès » filtrés et diffusés par les médias chinois et les élites intellectuelles. Ainsi, l'ensemble de cet ouvrage est une exploration de « l'origine » de la connaissance sur le Rock et est en même temps une tentative pour trouver la ou les réponses à la question du décalage entre les deux différentes perceptions du Rock propres à ces deux mondes.

²² Nous pouvons toutefois citer quelques noms de chercheurs d'origine européenne dont les « champs » de recherche s'inscrivent dans le domaine de la musique populaire en Chine et en Asie en sens général, tels que Gregory Lee, Andreas Steen, Jeron de Kloet, Jeroen Geoenewegen, Catherine Capdeville-Zeng, mais cela ne représente finalement qu'une minorité d'intellectuels, par rapport aux autres « grandes » disciplines ou « champs » de recherche « dominants ».

Les perspectives de recherche et l'orientation de l'analyse

1. Les multiples facettes de la musique : réflexion épistémologique sur l'objet de recherche

Etant donné que nous avons choisi la musique comme objet de recherche, il nous était dans un premier temps nécessaire de faire une étude, sur la nature de cet objet. Nous avons constaté en dernier lieu que même une notion telle que « la musique » reste un concept mouvant, toujours renouvelé et qui ne cesse d'être modifié et d'évoluer ; a fortiori pour le « Rock » et le « *Yaogun* », concepts relativement récents liés étroitement à des contextes sociaux spécifiques géographiques, politiques et culturels variés. Nous pourrions par conséquent traiter les problématiques liées à la musique en suivant au moins quatre grands axes.

Musique en tant que « texte »

Nous pourrions considérer la musique comme un simple « texte » dans le cadre d'études littéraires.²³ C'est-à-dire que nous tenterions d'analyser « la forme » plutôt que « le contenu » de la musique. Ici la forme inclut les mélodies, les instrumentations, les sons, les rythmes, les costumes, les gestes, les clip-vidéos, les affiches, etc. C'est aussi la perspective d'analyse principale dans l'étude musicologique. En ce sens, une étude sur un morceau de Rock pourrait être dépourvue de toutes les connotations géographiques, économiques et politiques possibles.

²³ La notion d'« analyse de texte » est dérivée de l'analyse littéraire, où l'on parle d'un texte littéraire au sens propre, c'est-à-dire un texte écrit avec une structure physiquement figée, incluant des conversations, des allocutions ou des communications respectives correspondant aux styles différents, il s'agit ici plutôt d'une perspective linguistique et stylistique.

Musique dans le contexte

Cependant, nous pourrions aussi considérer la musique comme un « produit culturel », autrement dit une représentation façonnée, gérée et modifiée par l'interaction entre différents pouvoirs socio-économiques selon des contextes différents, tout comme Jacques Attali la traite dans son essai sur l'économie politique de la musique.²⁴ En même temps, elle aussi peut représenter, traduire et influencer les rapports entre ces différents pouvoirs. Ainsi, la musique pourrait être considérée comme un « champ culturel » au sens où l'entend Pierre Bourdieu.²⁵ De ce point de vue, la musique est influencée par différents facteurs tels que le régime politique, le modèle économique, les institutions musicales et les influence en retour. Dans cette perspective, un morceau de musique populaire n'est plus un simple « texte » qui porte quelques valeurs esthétiques et divertissantes, il est également intégré dans le cadre du « discours », le terme par lequel nous entendons en général « la conversation », « l'allocution » ou « la communication », et plus précisément, selon le théoricien Terry Eagleton :

Un langage compris comme énonciation, impliquant des sujets parlés et écrits, et par conséquent, aussi, du moins potentiellement, des lecteurs et des auditeurs.²⁶

Nous devrions ici comprendre le terme « discours » non pas comme un bavardage inutile, mais comme une communication significative qui exprime et forme des idées culturelles et des pratiques (gardons en mémoire que la communication significative peut inclure des images, des gestes ou des sons aussi bien que des écrits ou des allocutions). Ainsi, le langage y compris le langage musical (les paroles, les sons, les rythmes mais aussi les performances, les clips-vidéos), comme le discours, ne sont ni

²⁴ Jacques Attali, *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique* (nouvelle édition), Paris, Presses Universitaires de France et Librairie Arthème Fayard, 2001.

²⁵ Le « champ culturel » est une des notions essentielles dans les analyses sociologiques de Pierre Bourdieu. Il considère que les univers sociaux sont susceptibles d'une description en termes des « champs », au sens où, à la façon dont l'électron soumis à un « champ » de forces électromagnétiques exerce lui-même une force qui participe au « champ » et, dans une certaine mesure, le modifie, l'agent qui occupe une position dans le « champ » est à la fois agi et agissant ; jouet de forces qui le dépassent, il participe malgré tout au constant rééquilibrage des luttes dont il est partie prenante et à la constante redéfinition de leurs enjeux. Pour une présentation plus précise sur cette notion, voir Pierre Bourdieu (Auteur), Randal Johnson (Dir.), *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, New York, Columbia University Press, 1993.

²⁶ Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p115.

innocents ni neutres ; ils peuvent former, exprimer ou même dissimuler l'expérience humaine et les réalités humaines. La musique populaire en tant qu'un langage réunissant le langage visuel (les images, les tenues, les vidéos, les performances), le langage sonore (les instrumentations, les chants, les rythmes) ainsi que le langage littéraire (les paroles), pourrait par conséquent devenir dans certains contextes répressifs un outil d'expression significatif, contestataire, révolutionnaire voire réactionnaire.

C'est d'ailleurs dans cette perspective de « champ culturel » que nos études sur le Rock et le *Yaogun* s'inscrivent. Enfin, la remarque faite par Randal Johnson, en se rappelant la notion de « champ » et de « capital culturel » de Bourdieu, retrouve bien ici son sens :²⁷

The full explanation of artistic works is to be found neither in the text itself; nor in some sort of determinant social structure; Rather, it is found in the history and structure of the field (of cultural production) itself, with its multiple components, and in the relationship between that field and the field of power.²⁸

L'explication complète des œuvres d'art ne se trouve ni dans le texte lui-même, ni dans une certaine structure sociale déterminée; elle se trouve plutôt dans l'histoire et la structure du « champ » (du produit culturel) elle-même avec ses composants divers, et dans la relation entre ce « champ » et le « champ » du pouvoir.

Musique en tant qu'« imaginaire » - une approche psychique

La musique populaire - dont le Rock - est à la fois une forme de représentation artistique (avec ses caractéristiques esthétiques et conventionnelles, comme tous les événements culturels tels que les concerts) et une pratique quotidienne (par exemple écouter un CD ou un morceau en format numérique avec son *walkman* ou son *Ipod*, chanter dans les karaoké avec des amis), ces deux aspects transforment la musique populaire en un sujet qui concilie à la fois des expériences personnelles et des

²⁷ Bernard Lahire (Dir.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques* (1999), Paris, La Découverte/Poche, 2001 ; Pierre Mounier, *Pierre Bourdieu, une introduction*, Paris, Pocket, département d'Havas Poche/La Découverte, 2001 ; Sung-Min Hong, *Habitus, corps, domination : sur certains présupposés philosophiques de la sociologie de Pierre Bourdieu*, Paris, L'harmattan, 1999.

²⁸ Pierre Bourdieu, Randal Johnson, *The Field of Cultural Production*, p.9.

constructions sociales (mœurs, valeurs, goûts...). C'est en ce sens que nous pourrions aborder ici cette analyse de la musique entre processus psychiques et logiques collectives afin de pouvoir comprendre la précarité, la fragilité ainsi que la vicissitude de la relation entre la musique populaire et l'individu. Comme Giust-Desprairies l'a affirmé :

Lorsque les individus ou les groupes parlent de situations qu'ils vivent, lorsqu'ils s'expriment sur les événements qui les touchent ou qu'ils tiennent pour extérieurs, ils donnent à voir leurs représentations. Résultat d'une activité mental qui fonde en partie les positions et les conduites, les représentations permettent d'interpréter le monde et renvoient simultanément à différentes sources de significations. Une première source est l'appréhension pragmatique de la réalité. Le discours tenu est un système d'explications qui vise à rendre compte d'une situation à partir de rationalités, de référentiels qui font autorité dans un ensemble social. Mais à travers ces constructions de la réalité que se font les individus et les groupes, une seconde source de significations est à l'œuvre dans la polysémie du langage : celle de la personne elle-même. Ce foyer de significations donne passage à l'influence d'un noyau imaginaire dont l'organisation est davantage déterminée par la vie psychique. Dans l'analyse qu'ils font des situations, individus et groupes introduisent toujours leurs nécessités subjectives. Ces nécessités qui président à la formation des significations ou à leur appropriation impliquent de considérer la représentation non seulement comme un contenu mais aussi comme un ensemble de processus, destiné à concilier l'intériorité et l'extériorité, l'individuel et le collectif.²⁹

En s'attachant à l'émergence, au quotidien, des pratiques des représentations et des conduites sociales, au sens d'événements vécus par des individus et des groupes, cette approche a pour objet les logiques internes (sens et cohérence) des productions individuelles et collectives déterminées par des situations socio-économiques historiquement datées. Car « elle vise à éclairer comment le sujet met en scène une

²⁹ Florence Giust-Desprairies, *L'imaginaire collectif*, Ramonville Saint-Agne, Édition ères, 2003, pp. 15-16. Nous n'oublions pas en même temps que le concept de l'imaginaire chez Cornelius Castoriadis est cette puissance anonyme, collective et immotivée de faire être des significations d'où vont découler aussi bien les structures symboliques, les articulations spécifiques de la société (économie, droit, politique, religieux, art) que le sous-bassement de ce qu'elle considère comme rationnel ou fonctionnel, ce qui permet de critiquer l'idée qu'il y aurait du rationnel en soi. Voir Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

problématique personnelle dans une situation sociale sollicitante, telle qu'il la donne à voir dans l'usage qu'il fait des représentations à partir desquelles il pense et parle son expérience ».³⁰

Musique en tant que technologie

Même si la musique est une sorte d'incarnation des activités de l'esprit humain, nous ne pourrions nier l'aspect technologique, qui prend un rôle primordial surtout dans le monde de la musique populaire. Le Rock, mis à part son esprit dit « fondamentalement rebelle », serait tout d'abord le « fruit » des instruments « modernes » (la guitare électrique, les percussions, la basse, les chaînes et les enregistrements en studio, etc). Selon Jacques Attali, la technologie dans la sphère de la musique n'est pas en reste avec :

- les *walkman* qui permettent d'écouter n'importe où de la musique sans la faire entendre à son voisin (on ne le dérange pas, mais on ne partage pas non plus).
- les transistors qui permettent de recevoir la radio facilement, n'importe où, n'importe quand.
- les postes stéréo portables
- les chaînes *hi-fi* qui permettent un rendu sonore de bonne qualité chez soi pour soi ou pour impressionner des amis (plus elles sont puissantes, mieux on les considère ; la *hi-fi* ne se cache d'ailleurs pas de vouloir recréer la réalité).³¹

Certes, les technologies en progression continue ne font à ce jour qu'ajouter des possibilités dans la création et la récupération de la musique. Les multiples facettes de la musique rendent quasiment impossible une étude complète et absolue d'un phénomène musical actuel, qu'il soit « classique », « traditionnel » ou « moderne ». Ainsi, l'intention de cette partie de la réflexion épistémologique sur la musique n'est qu'une tentative pour montrer la dimension vaste et sans bord de notre objet de recherche. Elle n'est après tout qu'une goutte d'eau dans l'océan infini des possibilités et des approches d'analyse dans un « champ » aussi vaste que la musique.

³⁰ Florence Giust-Desprairies, *L'imaginaire collectif*, pp. 18-19.

³¹ Attali, pp.143-202.

2. Orientation d'analyse

Partant des propos ci-dessus, faire une analyse sur un « champ » si complexe et tortueux, en constante évolution tel que le Rock en Chine nous apparaît donc aussi vain et déplacé que de gratter une allumette pour éclairer le jour. Toutefois, s'il s'avère qu'en fin de compte, toutes les identifications à un « soi » solide, y compris à une « nation », une « tradition », une « culture », ou même une « idéologie politique » (la « gauche » et la « droite », le « communisme » et le « capitalisme ») quelle qu'elle soit, ainsi que le sentiment d'attachement, la « foi » qui en résulte, finissent toujours par occasionner des fissures où les contradictions, les doutes et la complexité de la nature humaine se manifestent et rendent cette identification relative et ambiguë ; nous pourrions tenir compte de cet argument : chaque analyse quelle qu'elle soit se fait d'après une perspective limitée, relative et subjective. Néanmoins elle peut toujours être considérée comme une critique constructive aidant à apercevoir la complexité de l'objet de recherche, et éventuellement réaliser de nouvelles observations complémentaires, pour approcher l'« essentiel » de plus près.

Ainsi devrions-nous préciser ici que tout au long de notre thèse, nous allons nous concentrer sur cette approche dite « socio-politique » du Rock. Autrement dit, notre travail constitue une étude sur la représentation du Rock en Chine et la dimension historique qu'elle reflète, ainsi que sur les enjeux économiques et politiques dissimulés derrière ce milieu culturel dans une durée déterminée (depuis les années 1980), dans des cadres géographiques limités (la majorité des scènes de musiques concernées par cette thèse est localisée dans la ville capitale culturelle de la Chine, Pékin), et dans le contexte socio-culturel spécifique de la société chinoise contemporaine, inscrit dans la « grande ère » de la « mondialisation ».

D'ailleurs, il existe des millions de cas spécifiques dans la manière de faire le Rock, il serait par conséquent impossible d'analyser ce phénomène culturel en Chine à travers des pratiques quasi-illimitées. C'est donc tout naturellement que nous avons réduit notre corpus de recherche, en nous basant plutôt sur la représentation et l'« idéologie du Rock » des articles dans les revues, en s'appuyant sur des affiches, des paroles et des performances gestuelles. Le choix de cette approche d'analyse nous paraissait actuellement indispensable et incontournable, surtout lorsqu'il s'agit d'une étude sur un phénomène culturel dans la Chine actuelle. Enfin les mots du fondateur

d'une radio en ligne chinoise intitulée *zìyóu diàntái* 自由电台 (Free Radio), montée en 2010 puis fermée en 2011, nous montre bien le raisonnement d'un tel choix :³²

我很想说我讨厌一切泛政治化的音乐，但我也知道那是理想状态，在一个公民生活无时不被政治干预的社会里，有良知的音乐不可能和政治无关。³³

J'aimerais beaucoup pouvoir dire que je déteste toutes les musiques qui se veulent politiques et rebelles, mais je sais que c'est un postulat idéaliste, dans une société où la vie des citoyens est sans cesse perturbé par la politique, la pratique musicale de conscience ne peut s'affranchir de politique.

³² *Zìyóu diàntái* 自由电台 (Free Radio) est une émission de radio en ligne, montée le 12 mai 2010 par deux internautes et amateurs de musiques chinoises : Hippie et Punk Zhang (*Pengke Zhang* 朋克张), dans la présentation de la radio sur leur site, ils avaient pour but d'introduire les musiques et des musiciens (chinois et étrangers) relativement peu connus. La radio n'a existé que pendant un an, elle a été fermée en 2011 sans donner des explications. Voir le site du blog de radio (suspendu au moment de la rédaction de la présente partie), <http://freeradio.blogbus.com/logs/87446210.html> (consulté le 27-07-2013).

³³ La présentation de la radio sur la page d'accueil de radio au plate-forme culturel *douban* 豆瓣, cependant la page a été supprimée et n'existe plus à ce jour. La citation ci-dessus est tirée de l'extrait sauvegardé par l'auteur de thèse sur le lien : <http://site.douban.com/freeradio/?s=110772> (consulté le 2011-4-14, page supprimé à ce jour) .

Précisions terminologiques et bases théoriques :

Cette phase d'introduction propose de discuter en amont quelques-uns des termes clés qui dans cette thèse étaient essentiels au travail d'analyse. Ces bases seront utiles pour comprendre la suite de notre raisonnement. En même temps, nous tenons à préciser ici des bases théoriques sur lesquelles nous nous sommes appuyés tout au long de notre étude.

« Rock chinois », « Rock en Chine » ou *Yaogun* ?

Si le terme « Rock » est plus ou moins reconnu comme un terme « légitime » pour désigner le phénomène musical qui a émergé d'abord dans les années 1950 aux États-Unis dans la conscience collective du monde, lorsqu'il s'agit de ses « confrères » dans d'autres coins du monde, et en particulier ceux issus du « tiers monde », les désignations sont souvent devenues plus délicates.³⁴ Le terme « Rock chinois » a été largement utilisé depuis l'apparition du phénomène du Rock en Chine, et est ainsi devenu le terme systématique pour présenter le phénomène du « Rock en Chine ». Cependant, les désignations d'un tel phénomène musical sont rarement précises, exception faite d'une intention délibérée de mettre en relief le contexte socio-culturel spécifique, dans les « premiers mondes » ; nous entendons plus rarement les appellations telles que « le Rock américain », « le Rock anglais », « le Rock allemand », « le Rock canadien » ou « le Rock français ».

Partant des notions que nous avons données précédemment, à savoir que tous les choix de mots impliquent délibérément ou inconsciemment une construction idéologique plutôt qu'une réalité, les appellations ont des connotations différentes et

³⁴ L'expression « Tiers monde » est lancée en 1952 par le démographe et économiste français Alfred Sauvy : « Car enfin ce tiers monde ignoré, exploité, méprisé comme le tiers état, veut lui aussi, être quelque chose », tiré de l'article « Trois mondes, une planète », in *L'Observateur*, 14 août 1952, elle se rapporte à l'ensemble des pays africains, asiatiques, océaniques ou du continent américain en carence de développement (surtout économiquement) , elle est en même temps une notion très discutée peu de temps après son apparition. Effectivement, l'expression « Tiers monde » est de plus en plus rarement utilisée en économie, cependant, son usage perdure dans divers contextes (politiques, historiques, anthropologiques, sociologiques) jusqu'à ce jour.

pourraient incarner une certaine logique de classification. Etant donné que le Rock en tant que courant musical et pratique culturelle a commencé à émerger en Chine à partir du début des années 1980, son développement s'est depuis le début inévitablement entremêlé avec la procédure de construction d'un « État-nation » chinois. Il a été en même temps inévitablement influencé par le mouvement de la Raison et du Progrès sur le plan de la philosophie et de la pensée, en se manifestant par une incarnation discrète de l'héritage du siècle des *Lumières* dans la représentation de la musique. Ces notions de Raison et de Progrès n'étaient en effet qu'une partie du Mythe de l'Occident comme « centre du monde intellectuel » constitué depuis le dix-huitième siècle.³⁵

C'est ainsi que depuis l'apparition du Rock en Chine, ce qu'on appelle le « Rock » fait systématiquement référence au « Rock occidental », qui a toujours été considéré comme l'origine ou le centre de ce phénomène musical et culturel, avec toute sa légitimité et son authenticité. Par conséquent, les rockeurs chinois devraient assumer non seulement toute l'idéologie et le Mythe autour du Rock, mais aussi l'obligation de subir la pression d'être une « contrefaçon » du « Rock authentique ». C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il y a toujours une certaine angoisse et une confusion concernant « l'authenticité du Rock chinois » ou la « caractéristique chinoise » à l'égard du Mythe du « Rock authentique ». En même temps, ce Mythe du Rock est, depuis sa constitution, imprégné par une prétendue suprématie : pourquoi ne parlons-nous jamais de la « caractéristique américaine » dans le Rock aux États-Unis, par exemple ? C'est pourquoi, tout au long de notre thèse, nous allons utiliser le terme « Rock en Chine » et *Yaogun* au lieu de « Rock chinois », afin d'éviter au maximum une « hiérarchie idéologique » préétablie.

Il perdure simultanément un héritage « révolutionnaire » dit « local » qui fait référence au Parti communiste chinois, à l'époque de Mao Zedong et aux événements ou aux symboles emblématiques de la Chine « communiste » dans la représentation et la pratique du Rock en Chine.³⁶ C'est ainsi que nous poursuivront dans ce travail l'idée du chercheur et activiste du Rock en Chine, Jonathan Campbell, qui désigne ce phénomène dans le contexte chinois par la traduction du terme anglais « Rock and Roll » en chinois *Yaogun* 摇滚, afin de mettre en avant la spécificité du milieu du « Rock en Chine », et de le distinguer du milieu du Rock des États-Unis et de la Grande-

³⁵ Nous allons préciser et développer ce point dans la première partie de cette thèse par la suite.

³⁶ Plusieurs chercheurs ont travaillé sur l'héritage « révolutionnaire » du Rock en Chine, voir Andrew F. Jones, *Like a knife: Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music*, New York, East Asia Program, Cornell University, 1992; Jonathan Campbell, *Red Rock : The Long, Strange March of Chinese Rock and Roll*, Hong Kong, Earnshaw Books, 2011; et Andreas Steen, « Sound, Protest and Business: Modern Sky Co. and the New Ideology of Chinese Rock », in *Berliner China-Hefte*, n°18, 2000, pp.40-64.

Bretagne.³⁷ En ce qui concerne la connotation du mot, dans ce travail, le terme *Yaogun* sera donc un équivalent du terme « Rock en Chine ».

Aborder ses analyses à partir d'un « bricolage » des différentes approches théoriques

Si le mot « bricolage » implique une certaine créativité en utilisant les éléments existants sur le plan matériel et intellectuel dans le cadre théorique de Lévi-Strauss, cela s'est étendu pour Jacques Derrida à la sphère idéologique. Selon lui, tous les discours contiennent inévitablement du « bricolage » :

Si l'on appelle bricolage la nécessité d'emprunter ses concepts au texte d'un héritage plus ou moins cohérent ou ruiné, on doit dire que tout discours est bricoleur.³⁸

Si l'on réfléchit sur le plan théorique en suivant les propos du « bricolage » de Lévi-Strauss et Derrida, dans l'analyse d'un objet de recherche, surtout quand il s'agit un objet de recherche tel que la musique populaire actuelle qui comprend presque tous les aspects de la vie quotidienne, une approche « transtextuelle », « transculturelle » et en même temps « transdisciplinaire » est un choix naturel. Car cela n'est finalement qu'un résultat ou le fruit issu de « la nécessité d'emprunter ses concepts ou ses appuis scientifiques aux œuvres théoriques d'un héritage plus ou moins cohérent ou ruiné », dans le but d'apercevoir l'essence des choses qui est toujours plus complexe qu'elle n'y paraît, dépassant souvent les « cadres disciplinaires » établis auparavant. Tout comme la sociologue Laurence Roulleau-berger l'a déclaré dans son œuvre *Désoccidentaliser la sociologie* :

³⁷ Selon Jonathan Campbell, le Rock chinois est un phénomène culturel spécifique par rapport à la culture du Rock dans le monde occidental lié à des raisons multiples, il a donc gardé le terme en chinois *Yaogun* 摇滚, afin de le distinguer du Rock du reste du monde. Voir Jonathan Campbell, *Red Rock : The Long, Strange March of Chinese Rock and Roll*, Hong Kong, Earnshaw Books, 2011, pp.14-15.

³⁸ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, 1967, P.418. Avertissement : la définition du concept proposé ici sera reprise dans la troisième partie de cette thèse, afin de rappeler notre définition concernant le « bricolage » tout en évitant de perdre le fil du texte et la logique de sa construction. Pour la définition de « bricolage » par Claude Lévi-Strauss, voir son œuvre, *La pensée sauvage*, Paris, Pocket, 1990.

Comment penser la pluralité des récits des sociétés contemporaines ? Comment casser la hiérarchie construite par les colonialismes entre sociétés occidentales et sociétés orientales ? Il nous paraît aujourd'hui moins pertinent de penser la pluralité des « provinces du savoir » que de penser les continuités et les discontinuités, les agencements et les disjonctions entre des lieux de savoir situés à différents endroits du monde susceptibles de laisser apparaître un espace intermédiaire transnational à la fois local et global.³⁹

Partant du même raisonnement, il nous paraît aujourd'hui moins pertinent de penser la pluralité des « écoles de la théorie » que de penser les coordinations, les simultanités ainsi que les interdépendances entre différentes branches de pensées, surtout quand il s'agit d'un phénomène culturel « à la fois local et global » tel que le *Yaogun*, si nous reprenons les mots de Laurence Roulleau-berger. Certes, à vouloir être trop exhaustif, on risque de se perdre dans le pêle-mêle des savoirs et des théories. Mais en réalité, il faut garder à l'esprit que notre sujet se situe à la croisée des chemins de plusieurs domaines scientifiques, et qu'il a donc été par moment peu aisé de les manipuler tous avec une égale habileté. De plus, le terrain de recherche concernant les nouvelles musiques « indépendantes » en Chine n'ayant été encore que très peu exploité, surtout en langue française, nos sources étaient réduites concernant les événements historiques récents dus à la liberté d'expression toujours limitée, liée avec la situation politique de la Chine actuelle. Notre effort d'aborder l'analyse à partir du « bricolage » théorique est une démarche qui nous est nécessaire afin d'expliquer les phénomènes culturels en Chine contemporaine, et également pour tester la limite et la potentialité des études scientifiques dans les sciences humaines. Par ailleurs, à propos de la complexité concernant la façon de définir le concept théorique et d'aborder les analyses, Roland Barthes précisait déjà dans son œuvre sur la mythologie :

On m'objectera mille autres sens du mot mythe. Mais j'ai cherché à définir des choses, non des mots.⁴⁰

³⁹ Laurence Roulleau-berger, *Désoccidentaliser la sociologie : l'Europe au miroir de la Chine*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2010, la quatrième de couverture.

⁴⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.181.

Les concepts et les théories utilisées dans le développement de cette thèse

Cette partie présente les concepts et les théories principales que nous avons utilisés dans cette thèse. Les termes théoriques seront définis et précisés au cours du développement de notre travail (la liste des ouvrages de référence se trouvant dans le répertoire bibliographique situé à la fin de ce volume). Dans les grandes lignes, nos études et analyses ont été inspirées de quelques grands axes théoriques :

1. Le concept du Mythe, l'approche sémiotique et structuraliste (la théorie des systèmes de *signes*, décoder les Mythes des connaissances), étudié notamment dans les œuvres de Roland Barthes et Claude Lévi-Strauss.

2. Les théories philosophiques, sociologiques et culturelles au sens général, tels qu'étudiées dans les œuvres de Guy Debord (la « société du spectacle »), Pierre Bourdieu (le « champ culturel », la « distinction », le « capital culturel »), Cornelius Castoriadis, (le concept de la « privatisation d'individus », de l'« imaginaire sociale »), Michel Foucault (la « discontinuité » et l'archéologie de la connaissance) et Edward Saïd (l'Orientalisme).

3. Les auteurs et œuvres inscrits dans le « champ » des « Cultural Studies », tels que Dick Hebdige (le concept de la « subculture »), Paul du Gay et Stuart Hall (les rapports entre culture, pouvoir et identité culturelle, le concept de la « miniaturisation de la musique »).

4. Les concepts et les théories historiques, sociologiques, culturelles sur le monde chinois et ses alentours, tels que présentés par Gregory Lee (la « modernité chinoise », la (re) construction de la Chine « État-nation », la « colonialité » dans le monde de la connaissance et de l'esprit chinois, la diaspora chinoise.), Jean François Billeter (le « mutisme chinois »), et Dai Jinhua 戴锦华 (l'« espace public culturel partagé », l'« écriture latente »).

5. Les études sur la philosophie et la sociologie de la musique et du Rock, abordées surtout par des auteurs comme Jacques Attali, Roger Pouivet et Peter Wicke, que nous avons considérablement cités et dont nous avons discuté dans la première partie de cette thèse.

6. Les concepts théoriques sur le monde du Rock en Chine, présentés par des auteurs tels que Andreas Steen (l'« héritage révolutionnaire » du Rock en Chine), Jeroen De Kloet (« China with a Cut », la « jeunesse chinoise ») et Jonathan Campbell (l'idéologie du *Yaogun*).

Cependant, les « champs » des théories historiques, culturelles et artistiques est le forum d'un débat intense. Les idées qui entrent en jeu n'ont rien de définitif, elles sont en perpétuel changement. En effet, le domaine des « Cultural Studies » en tant qu'approche relativement récente n'est pas une discipline établie : le domaine n'a jamais cessé d'évoluer et reste encore discuté dans certains cercles d'intellectuels. Ces perspectives théoriques que nous avons énumérées ci-dessus ne s'excluent pas l'une l'autre, elles s'entrecroisent même souvent et sont associées à d'autres approches comme la sémiotique et l'étude du texte. L'ensemble de ces perspectives livre un « champ » théorique pour poser des questions primordiales relatives aux identités culturelles, aux classes, aux nations et aux genres sur le monde du Rock en Chine, lesquelles sont encore peu discutées jusqu'à ce jour en Chine et ailleurs.

Développement proposé

En adoptant cette approche transculturelle et transdisciplinaire, il sera envisagé dans un premier temps d'examiner « l'origine » du Mythe sur le Rock et le « Rock en Chine », puis de les « décoder » et de les « démystifier ». Ainsi, une première partie sera consacrée à l'analyse de la nature fondamentale ou ontologique du concept « Rock ». Au cours de cette analyse se forme une thèse : au niveau idéologique et imaginaire (la représentation), le Rock et son « confrère » chinois, le *Yaogun*, sont en réalité des concepts constitués, façonnés et modifiés selon des contextes socio-politiques spécifiques. Finalement à l'instar de ce qui s'est produit plus tard pour le *Yaogun*, la définition du « Rock », qui est communément admise et partagée dans la conscience collective à l'échelle mondiale, n'est qu'un Mythe, dépourvu de substance. Cette partie s'inspire du cadre théorique de Roland Barthe qui présente le Mythe comme un système de communication, un message, et une forme pure, en s'appuyant sur des analyses de textes des documentations théoriques sur l'ontologie du Rock et du *Yaogun*.

Si la construction du Mythe du Rock d'une part et du Mythe du *Yaogun* d'autre part autour de la rhétorique « révolutionnaire » pendant les années 1990 composent le contenu essentiel de la première partie, la deuxième partie sera consacrée à la déconstruction de ces Mythes par la fondation de la société Modern Sky en 1997, ainsi que par le mouvement culturel intitulé « les nouveaux sons de Pékin » (*Beijing xinsheng* 北京新声) en 1999. Ces deux événements ont marqué à la fin des années 1990 un tournant décisif et fondamental du *Yaogun*. D'une certaine manière, ils annonçaient la démolition de la structure et de la logique du double Mythe « révolutionnaire », et l'installation latente d'une idéologie de consommation dans la société chinoise. Dans le même temps, nous allons également présenter dans cette partie le phénomène de la « subculture » et la communauté éphémère *underground*, alimentée par le circuit clandestin des cassettes et des CD « à trou » (*Dakou CD* 打口 CD). Cette communauté, qui a fini par disparaître, s'est révélée une « distinction » spécifique et subversive à part entière dans le *Yaogun*. Elle était aussi le dernier essai collectif antimatérialiste dans le monde du *Yaogun* en Chine.

Enfin la troisième partie de cette thèse, intitulée « La “Nouvelle ère” spectaculaire dans le labyrinthe des Mythes », sera quant à elle consacrée à l'étude des nouvelles scènes dérivées du *Yaogun* (désignées par le terme « musique indépendante chinoise ») dans le nouveau millénaire. Cette « Nouvelle ère » est marquée par la représentation d'un paradis labyrinthique, à apparence variée et spectaculaire, caractérisée par la reconstruction de l'ancien Mythe « révolutionnaire » dans la consommation et de nombreux nouveaux Mythes alimentés par les nouveaux agents du

pouvoir, à savoir le secteur économique et les médias de masse. C'est ainsi un paradis complexe d'incertitudes rempli d'étiquettes et de trompe-l'œil.

Ainsi, tout au long du développement de notre ouvrage, à travers l'analyse des procédures de la construction-déconstruction-reconstruction du Mythe du Rock et du *Yaogun* « révolutionnaire » en Chine depuis les années 1980, nous pouvons d'emblée faire remarquer que nous avons choisi d'utiliser les représentations musicales du *Yaogun* comme un prisme permettant de constater la nature de la transition d'une société considérée comme « ex-socialiste » vers une société de consommation et spectacle. Ce processus de transition s'inscrit en même temps dans la politique de réforme et d'ouverture des autorités chinoises : le grand récit intitulé « Gaige kaifang sanshinian » 改革开放三十年 [les trente ans de réformes et d'ouverture] de la République populaire de Chine ; mais également dans la progression galopante de « la mondialisation », laquelle suit la logique marchande et a une apparence spectaculaire.

PREMIÈRE PARTIE

Double construction du Mythe : la rhétorique « révolutionnaire » autour du Rock dans les années 1990 en RPC

Le mythe, c'est un système de communication, c'est un message, et c'est une forme. [...] Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles... bref d'un usage social qui s'ajoute à la pure matière.

- Roland Barthes⁴¹

Le sauvage adore des idoles de bois et de pierre; l'homme civilisé des idoles de chair et de sang.

- Bernard Shaw⁴²

⁴¹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, pp.193-194.

⁴² Edgar Morin, *Les stars*, Paris, Seuil, 1972, p.3.

Traiter de la double construction du mythe du Rock en Chine, suppose une définition et un historique préalable de cette musique dite « née aux États-Unis » mais dont nous étudierons le développement en Chine, pour que l'approche transculturelle de la question soit complète. Cette partie vise à apporter quelques éclairages sur les notions clés de cette thèse telles que « Mythe du Rock » ou celle du « Mythe du *Yaogun* », en particulier sur la construction de ces deux concepts à travers des documents publiés pendant les années 1990 en Chine. L'analyse est basée essentiellement sur deux livres qui traitent de l'ontologie du Rock et sur des documents en chinois - le livre autobiographique en chinois du « Parrain du Rock en Chine » - Cui Jian 崔健, et les articles intégrales de la rubrique « Duihua yaogunyue » 对话摇滚乐 [Conversation sur le Rock] publiés dans la revue de musique populaire *Yinxiang shijie* 音像世界 [Le monde des sons et des images]. Ces documents retracent les moments historiques de la musique Rock en Chine.⁴³

L'histoire du en Chine, prise dans son ensemble, est complexe et controversée à partir de la moitié des années 1980 jusqu'aux nos jours. La confusion des genres, les anecdotes amusantes ou déplorables, les relations ambiguës et aléatoires entre les musiciens, les pouvoirs de l'État et de l'argent de la grande période dite « des réformes » (lancées par Deng Xiaoping en 1978) forment un labyrinthe inextricable, qui rendent illusoire la tentation de donner une image complète et linéaire de ce « champ » de musique.⁴⁴ Par conséquent, cette partie n'est pas une historiographie chronologique du Rock en Chine, ni non plus une explication de tous les événements qui ont marqué l'histoire du Rock pendant ces trente dernières années.⁴⁵ Au contraire, elle aborde les

⁴³ Voir Roger Pouivet, *L'ontologie du Rock*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010; Peter Wicke, *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, trad. de l'allemand par Rachel Fogg, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. Zhao Jianwei 赵健伟, *Cui Jian zai yiwusuoyou zhong nahan : zhongguo yaogun beiwanglu* 崔健在一无所有中呐喊—中国摇滚备忘录 [Cui Jian, crier à partir de rien : l'agenda du Rock Chinois], Beijing, Beijing Normal University Press, 1992.

⁴⁴ Précisons ici que le terme de « champ » présenté tout au long de notre travail s'inscrit dans le cadre théorique de Pierre Bourdieu, pour plus d'information concernant la définition de la notion de « champ », voir l'introduction de cette thèse.

⁴⁵ Le 9 mai 1986, un concert intitulé « Rang shijie chongman ai : baiming gexing yanchanghui » 让世界充满爱, 百名歌星演唱会 [Cent chansons pour laisser l'amour régner sur le monde] a eu lieu dans le « Stade d'ouvriers de Pékin » ou *Beijing gongren tiyuchang* 北京工人体育场, Cui Jian a interprété sa chanson « Yiwusuoyou » 一无所有 [Je n'ai rien] qui deviendra rapidement l'une des chansons les plus populaires de la musique rock chinoise. Cette performance est ainsi considérée comme un événement emblématique du commencement de l'histoire du Rock en Chine. Pour un aperçu historique et chronologique du Rock en Chine, voir Catherine Capdeville-Zeng, *Rites et Rock à Pékin : tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*. Paris, Les Indes savantes, 2001 ; Nimrod Baranovitch, *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics (1978-1997)*, Berkeley, University of California Press, 2003 ; Lu Juntao 陆俊涛, Li Yang 李洋 (Dir.), *Nahan : weil*

points multiples d'intersection entre l'histoire du Rock en Chine et le contexte socio-culturel qui lui correspond, à travers deux constructions fondamentales du Mythe à la fois de la musique Rock et du « Rock Chinois » (déjà présenté sous le terme de *Yaogun*), c'est-à-dire qu'il propose plutôt de dresser une cartographie de l'interaction entre le « champ » de la musique Rock et la structure socio-culturelle et économique chinoise pendant les années 1990. Cette approche permet de « démystifier » les mythes autour de la rhétorique « révolutionnaire » du Rock chinois construite d'abord dans les années 1960 en Occident et actuellement en Chine (l'histoire du Rock en Chine concorde d'une manière incidente mais pas tout à fait accidentelle avec cette période chronologique) dans le discours sur les « trente ans de la réforme et d'ouverture de la Chine » (*gaige kaifang sanshi nian* 改革开放三十年).

L'objectif de cette partie est de dresser les circonstances culturelles particulières dans l'histoire intellectuelle chinoise : celle-ci a été considérablement influencée par la Renaissance et le siècle des *Lumières* en Europe.⁴⁶ En effet, ces deux courants culturels européens étaient étroitement imbriqués dans l'histoire intellectuelle chinoise à partir des années 1920 en République de Chine, et après la Révolution Culturelle en République Populaire de Chine (RPC), mais aussi dans l'histoire du Rock en RPC des années 1980 jusqu'au milieu des années 1990.⁴⁷ Le chercheur Dai Jinhua a désigné ce

zhongguo cengjing de Yaogun, 呐喊:为了中国曾经的摇滚, [Crier : pour la musique Rock en Chine de ce temps-là], Guangxi, Guangxi shifan daxue, 2008 ; Wang Qian, *The Crisis of Chinese Rock in the mid-1990s: Weakness in Form or Weakness in Content ?* Thèse soutenue à l'Université Liverpool en Octobre, 2007 ; voir aussi le site en anglais dédié au Rock en Chine http://www.rockinchina.com/w/History_of_Rock_in_China (consulté le 29/12/2011).

⁴⁶ La Renaissance : essor culturel et socio-économique qu'a connu l'Europe aux quinzième et seizième siècles et la période historique correspondante; le siècle des *Lumières*, l'expression souvent utilisée comme synonyme du dix-huitième siècle européen, désigne plus spécifiquement le mouvement philosophique, culturel et scientifique qui le parcourt.

⁴⁷ La République de Chine (1912-1949) (*Zhonghua minguo* 中华民国) est le régime qui gouverna la Chine de la chute du régime impérial (qui dirigeait le pays depuis 221 av. J.C succédant ainsi à la Dynastie Qing qui régnait sur l'Empire depuis 1644) en 1912 à la proclamation de la République Populaire de Chine (*Zhonghua renmin gongheguo* 中华人民共和国) en 1949. Il y avait une coupure dans l'histoire et l'industrie culturelle entre les deux régimes, en effet, avant la politique de « la réforme et de l'ouverture » dans les années 1980, il y eut déjà l'émergence d'une industrie culturelle et en particulier de la musique populaire sous le régime de la République de Chine, influencée et dirigée par des grandes sociétés de disques européens telles que Pathé et EMI, voir Andrew Jones, *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*, Durham and London, Duke University Press, 2001. Concernant la culture européanisée dans les années 1920 et 1930 en République de Chine, voir Gregory Lee, *Modernités chinoises* (2ème édition), Lyon, AEC-UJM, Faculté des langues, Université Jean Moulin-Lyon 3, 2004, et aussi Florent Villard, *Le Gramsci chinois : Qu Qiubai, penseur de la modernité culturelle*, Lyon, Tigre de Papier, 2009.

phénomène culturel particulier avant la fin des années 1990 en RPC par l'expression « le spectre du dix-neuvième siècle » (*wufa gaobie de shiji* 无法告别的十九世纪) :

整个现代中国的文化史的主部便是将自文艺复兴和启蒙运动以来的欧洲现代文化缓慢而成功地建构在现代中国知识分子的主体结构 and 自我想象之中的过程。这一过程事实上成了对文艺复兴、启蒙主义以来的欧洲思想史至少是其中的重要脉络的系统性的传播。在我的观察和分析中当代中国为了创造新的社会主义文化曾经大规模地借助欧洲自启蒙主义以来的思想文化资源借重它们对资本主义的批判从中寻找一种建构社会主义文化和社会主义新人的素材。⁴⁸

La composante essentielle de l'ensemble de l'histoire culturelle de la Chine moderne se présente comme une procédure réussie où la culture européenne de la Renaissance et le siècle des *Lumières* s'est ancrée lentement dans la construction et l'imaginaire du « soi » des intellectuels chinois.⁴⁹ Cette procédure devient en réalité une transmission systématique des grands courants de l'histoire intellectuelle européenne depuis la Renaissance. Selon mes observations et mes recherches, on a largement emprunté et déployé les sources intellectuelles et culturelles, dont les critiques sur le capitalisme en particulier depuis le Siècle de *Lumières* en Europe, afin de trouver des éléments significatifs de construction d'une « nouvelle culture socialiste » et d'un « nouveau modèle de citoyen socialiste », cela était une stratégie appliquée sciemment sur le plan social et culturel par L'État chinois.

Il faudrait se rappeler que voulant rationaliser le temps et le représenter d'une façon linéaire, continue, les philosophes européens du dix-huitième et dix-neuvième siècles ont intégré le temps dans un mouvement globalisant, celui de la Raison et du Progrès, d'un mouvement qui révèle parfaitement, d'une façon latente, la colonialité centralisée et hiérarchisée qui se manifeste par une domination et une suprématie eurocentrée qui s'étend également non seulement au monde économique, mais aussi à

⁴⁸ Dai Jinhua 戴锦华, « Wenhua de weizhi » 文化的位置 [La position de la culture] in *Xueshu yuekan* 学术月刊, Shanghai 上海, Shanghai shehui kexuejie lianhehui 上海市社会科学界联合会, 2006-11, pp.153-158.

⁴⁹ Précisons ici que le terme « La Chine moderne » présenté par Dai Jinhua dans cette analyse désigne la période dans l'histoire de la RPC qui débuta en 1949 et qui continue encore de nos jours.

la culture et au monde intellectuel à travers le monde.⁵⁰ Michel Foucault, dans son rapport à l'histoire, n'a cessé de montrer le désordre du temps et de dire que le discontinu perturbe la cour des choses, c'est-à-dire au lieu de recoller ou de restaurer ces morceaux éclatés, le travail critique doit prêter davantage attention aux enjeux culturels, historiques et politiques de ces constructions et porter une attention accrue sur les discontinuités elles-mêmes.⁵¹ Autrement dit, l'histoire moderne, la philosophie ou la critique, auraient voulu montrer combien ces constructions sont des fictions.

Le Rock commençant à émerger en Chine à la deuxième moitié des années 1980, son développement s'est inévitablement entremêlé avec la procédure de construction de la « nouvelle culture socialiste » et d'un « homme nouveau » - « civilisé » et capable de se mettre au service de la construction de la nation chinoise (par une représentation positive ou négative de ces constructions).⁵² Il est en même temps inévitablement influencé par le mouvement globalisant de la Raison et du Progrès sur le plan de la philosophie et de la pensée, en se manifestant par une « incarnation discrète » dans la représentation et la pratique de la musique de ces héritages de pensée du siècle des *Lumières* - ce qui n'était en effet qu'une partie du Mythe du de l'Occident comme « centre du monde intellectuel » qu'on a constitué depuis le 18ème siècle. Il perdure toujours dans le même temps un héritage « révolutionnaire » dit « locale » qui fait référence au Parti communiste, à l'époque de Mao Zedong et aux événements ou aux symboles emblématiques de la Chine « communiste » telle que « la longue Marche » ou bien « l'étoile rouge » (*hongxing* 红星) dans la représentation et la pratique du Rock en

⁵⁰ Sur la colonialité dans le monde philosophique et en particulier sur la réception et la représentation de la philosophie chinoise en France, voir la thèse de Marie Julie Maître, *Réception et représentation de la philosophie chinoise en France du seizième au vingt-et-unième siècle*, sous la direction de professeur Bruno Pinchard et du professeur Gregory Lee, soutenue le 7 juillet 2010 à Université Jean-Moulin Lyon 3. Selon elle, la colonialité de la philosophie est encore bien présente et la philosophie eurocentrée, considérée comme l'unique philosophie, participe au mythe occidental de l'Europe comme centre du monde intellectuel. En classant, en hiérarchisant les connaissances ainsi que la philosophie, cette colonialité se manifeste ainsi par la diffusion des sciences humaines, des catégories et des néologismes à travers le monde.

⁵¹ Pour la notion de la « discontinuité » de Michel Foucault, voir Driss Bellahcène, *Michel Foucault, ou L'ouverture de l'histoire à la vérité: éloge de la discontinuité*, Paris, L'Harmattan, 2008.

⁵² Ces deux termes, la « nouvelle culture socialiste » et le « nouveau modèle de citoyen socialiste », font référence aux discours et aux spectacles officiels pouvant être regroupés sous le nom « société harmonieuse » (*hexie shehui* 和谐社会) déployés par le président actuel de la RPC Hu Jintao, dont la nature profonde, selon Thomas Boutonnet, n'est qu'une naturalisation de l'ordre social d'une société de consommation préétabli en invoquant une hiérarchisation « naturelle » des êtres humains. Pour plus d'analyses et d'explications sur cette notion, voir Thomas Boutonnet, *Vers une « société harmonieuse » de consommation ? - discours et spectacle de l'harmonie sociale dans la construction d'une Chine "civilisée" (1978-2008)*, thèse sous la direction du professeur Gregory Lee et soutenue en novembre 2009 à l'Université Jean-Moulin Lyon 3.

Chine, cela est en quelque sorte un Mythe différent mais complémentaire du Mythe du Rock contestataire et révolutionnaire dans le contexte spécifique des États-Unis et de la Grande Bretagne.⁵³ On poursuivra dans ce travail l'idée du chercheur et activiste du Rock en Chine, Jonathan Campbell, qui a désigné le « Rock Chinois » par la traduction du mot « Rock and Roll » en chinois - *Yaogun* 摇滚, afin de mettre en avant une certaine spécificité du Mythe du « Rock Chinois », ainsi que de le distinguer avec le Mythe du Rock dans les contextes des États-Unis et de la Grande Bretagne. Ces deux Mythes, construits simultanément à travers les médias de masse (notamment les livres et les revues de musique) avant que le temps de la mondialisation et d'Internet atteignent en Chine vers la fin des années 1990 font ensemble l'histoire « discontinue » du Rock en Chine, que l'on tentera de narrer dans cette première partie.⁵⁴

L'idée que Foucault veut défendre est que l'homme est incapable de saisir l'unité de l'histoire, comme Driss Bellahcèn a révélé : « Les constructions du temps sont des constructions sociales et relèvent de ce que Foucault appelle les discours différents qui rompent à certaines périodes. À l'intérieur de ces discours, des énoncés et des pratiques font que des temporalités se construisent de telle ou telle manière. En conséquence il y a des façons de dire et de raconter mais qui sont elles-mêmes différentes en fonction des différents discours ».⁵⁵

C'est le travail que nous allons entreprendre dans cette partie, en effet, nous allons procéder à l'éclatement de l'histoire du Rock en général, qui est constitué en séries de faits appartenant à des ensembles homogènes (le Grand Récit du Mythe du

⁵³ « La Longue Marche » (*changzheng* 长征) en 1934, parfois appelée « La Marche de dix mille » ou « de vingt-cinq mille », est un périple de plus d'un an, mené et finalement réussi par « l'Armée rouge chinoise » (*hongjun* 红军) et une partie de l'appareil du Parti communiste chinois pour échapper à l'Armée nationale révolutionnaire du Kuomintang de Tchang Kai-chek (Jiang Jieshi 蒋介石) durant la Guerre civile chinoise (1945-1949). Plusieurs chercheurs ont travaillé sur l'héritage « révolutionnaire » du Rock en Chine, voir Andrew F. Jones, *Like a knife : Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music*, New York, East Asia Program, Cornell University, 1992 ; Jonathan Campbell, *Red Rock : The Long, Strange March of Chinese Rock and Roll*, Hong Kong, Earnshaw Books, 2011 ; et Andreas Steen, "Sound, Protest and Business. Modern Sky Co. and the New Ideology of Chinese Rock", in *Berliner China-Heft*, n°18, 2000, pp.40-64.

⁵⁴ Internet est arrivé en Chine l'année en 1997, il a vécu une évolution des nombres de connectés phénoménale depuis lors. Elle compte depuis la fin de l'année 2011, selon les chiffres officiels de CINI, 513 millions d'internautes, soit la plus importante population connectée au monde. Pour une perspective globale des statistiques sur le développement d'Internet en RPC, voir le site officiel CINI- *Zhongguo hulian wangluo xinxi zhongxin* 中国互联网络信息中心 (China Internet Network Information Center) <http://www.cnnic.cn/> (dernière consultation 24-03-2012), pour plus de recherches et analyses, voir le livre de Pierre Haski, *Internet et la Chine*, Paris, Seuil 2008.

⁵⁵ Driss Bellahcèn, *Michel Foucault, ou L'ouverture de l'histoire à la vérité: éloge de la discontinuité*, Paris, l'Harmattan, 2008, p.12.

Rock - le Rock contestataire et « révolutionnaire »), dans deux contextes dont le développement du Rock est différent, mais que nous allons pouvoir mettre en perspective, celui des États-Unis et de la Grande Bretagne ainsi que celui de la Chine contemporaine. Avec cette démarche, l'histoire du Rock en Chine va se conjuguer au pluriel. Il n'est plus question d'une histoire mais des histoires. Le travail de cette partie se focalise sur la période des années 1990 en Chine et s'inscrit en elle. Par conséquent, c'est cette durée qui va subir tout un travail de déconstruction de ce double mythe imprégné par les rhétoriques « révolutionnaires » construites par les médias de masse (aux États-Unis et dans quelques pays d'Europe comme la Grande Bretagne, l'Allemagne et la Chine) tout au long de cette période.

Chapitre I. Mythe du Rock : connaissance de la connaissance

Il faut essayer de connaître la connaissance, si l'on veut connaître les sources de nos erreurs ou illusions. Or la connaissance est l'objet le plus incertain de la connaissance philosophique et l'objet le moins connu de la connaissance scientifique. Qu'est-ce qu'un cerveau qui peut produire un esprit qui le connaît ? Qu'est-ce qu'un esprit qui peut concevoir un cerveau qui le produit ? Qu'est-ce qu'un esprit/cerveau qui ne saurait penser sans un langage et une culture ? Qu'est-ce qu'une connaissance qui croit refléter la nature des choses alors qu'elle est traduction et construction ? Comment connaître ce qui connaît ?

Edgar Morin⁵⁶

⁵⁶ Edgar Morin, *l'indiscipliné*, Paris, Seuil, 2009, p.512.

Qu'est ce que le Rock ? Ou bien, qu'est ce que la musique ? Dans notre temps actuel où écouter, ou même faire la musique populaire sont en train de devenir des gestes de consommation quotidiens, tout comme fumer une cigarette ou manger un hamburger chez MacDonalds, peut-on dire sans le moindre doute encore que la musique populaire, le Rock, fait partie de la culture, et de l'art ?⁵⁷ Pour le théoricien français Jacques Attali, la musique, le bruit et le pouvoir sont intimement liés dans la société européenne, le bruit peut servir le désordre et l'ordre, de même la musique en tant qu'une production immatérielle peut servir le pouvoir et la subversion. Quoi qu'il en soit, il n'existe pas une musique dont la nature essentielle est complètement « pure » et « autonome » pour Attali, car « toute musique est un outil pour créer et consolider une totalité, une communauté. La musique est le lien d'un pouvoir avec ses sujets et donc l'attribut de ce pouvoir ». Dans le même temps, sont donc nés avec la musique le pouvoir et son contraire : la subversion. Par conséquent, il n'y pas non plus de liberté sans musique, car « elle incite au dépassement de soi et des autres, à aller au-delà des normes et des règles, à se faire une idée, même faible, de la transcendance. »⁵⁸

Avant d'entamer un travail sur ce genre de musique intitulée « Rock and Roll » germée aux États-Unis, comme Edgar Morin l'a souligné, on tentera tout d'abord d'examiner la définition de ce terme dans le contexte des États-Unis et de l'Europe, c'est-à-dire faire dans un premier temps une étude philosophique ou bien ontologique sur le concept « Rock » lui-même, car comme Roger Pouivet l'affirme : « La finalité de l'ontologie est en partie de comprendre la spécificité du mode d'existence de certaines choses ordinaires, dont les œuvres musicales, et celles du Rock ».⁵⁹ En nous basant essentiellement sur cette base « ontologique » du Rock, nous étudierons ensuite le Mythe du Rock dont le mot clé est « révolutionnaire » qu'on a constitué au cours du vingtième siècle aux États-Unis et dans quelques pays européens tels que l'Allemagne et la Grande Bretagne.⁶⁰ La tâche de cette enquête peut être résumée par la question existentielle suivante : mais que peut bien être le Rock ?

⁵⁷ Bien entendu il existe de nombreuses définitions sur les mots comme « culture » et « art », ici il s'agit pas de replacer la musique populaire sur le plan théorique, mais plutôt mettre accent sur la caractéristique ontologique « nouvelle » de la musique populaire dans le cadre de la culture de masse, c'est-à-dire de stimuler une réflexion dès le début sur sa nature profonde - une marchandise. Pour un jeune amateur de la musique populaire d'aujourd'hui, quelle est la différence essentielle entre acheter un pair de chaussure Converse et un CD de Beatles ou Rolling Stone ? Il serait difficile de le juger.

⁵⁸ Jacques Attali, *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique* (nouvelle édition) , Paris, Presses Universitaires de France et Librairie Arthème Fayard, 2001, pp.15-16.

⁵⁹ Roger Pouivet, *L'ontologie du Rock*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p.5.

⁶⁰ Ici le terme « ontologique » est mise en guillemets car nous allons découvrir avec la recherche qui suit, qu'il s'agit en effet d' « une parole » constituée seulement dans le contexte occidental, sans prendre en compte des pratiques du Rock du reste du monde, cette

1. L'« Ontologie » du Rock

Que peut bien être le Rock ? Il y aurait des milliers de réponses à cette question selon les personnes et leurs différentes conditions et structures sociales, ainsi que psychiques : le Rock, également écrit « Rock and Roll » ou « Rock'n' roll » est, selon Luciano Berio, un genre musical issu du « chaud creuset de la musique populaire américaine » ; pour les autres, c'est un genre musical qui mélange des sources diverses ; c'est une danse spécifique ; ou bien c'est une attitude de vie !⁶¹ Mais c'est aussi un mouvement de hanche, des *poses* et des voitures de *rock stars*, des guitares, des *sex and drugs*, des hurlements, du romantisme, des heures passées *on the road*, de l'émotion, un tonnerre de décibels, des nuits entières sur des scènes gigantesques, un public endiablé, et surtout, des « bruits » !⁶²

A. Deux dimensions de l'« ontologie du Rock »

a). Le plan métaphysique et philosophique :

C'est « le mode d'existence » d'une sorte de musique (Rock) que nous pensons ou disons exister, et cela est une mise en forme d'une ontologie fondamentale dépourvue des tous les contextes historiques, géographiques, économiques et culturels particuliers. Par exemple, le Rock est « fondamentalement rebelle », selon Roger Pouivet. Dans ce sens là on peut mettre les cultures Rock des pays différents dans un même cadre d'analyse en utilisant le même paradigme, il s'agit d'une approche plutôt

« ontologie » n'est finalement qu'un Mythe de la connaissance reflétant l'hégémonie intellectuelle de l'Occident.

⁶¹ Luciano Berio, *Commentaires sur le Rock : 1967*, trad. de l'italien par Dominique Bosseur, Paris, Farândola, 2006. Article original : « Commenti al rock », a paru pour la première fois dans *Nuova Rivista Musicale Italiana* en mai 1967. trad. de l'italien par Dominique Bosseur, publié dans *Musique en jeu* en mars 1971 (n°2). Citation complète : « Il n'est certes pas sans signification qu'aujourd'hui même, le phénomène du rock (dont les ingrédients ont été pour la plus grande partie préparés dans le chaud creuset de la musique populaire américaine) ait eu besoin, pour exploser d'un groupe anglais: les Beatles ».

⁶² Ici le terme « bruits » est utilisé dans le cadre de la définition donnée par Jacques Attali, pour lui, *Bruits* est « un essai sur l'économie politique de la musique » depuis les origines jusqu'à l'invention du MP3 et du piratage sur Internet. Notre travail est aussi essentiellement basé sur les propos théoriques de Jacques Attali dans son œuvre, voir *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique* (nouvelle édition) , Paris, Presses Universitaires de France et Librairie Arthème Fayard, 2001.

philosophique que sociologique. Par exemple, sur certains aspects de valeurs profondément humanistes telle que le principe de « non-violence », « la solidarité », « d'égalité de tous les êtres vivants », représentés amplement par le slogan emblématique du « Rock and Roll » - « Peace and Love ».

Cet aspect métaphysique ou philosophique rend possible une analyse transculturelle, mais pas seulement comparative ou inter-culturelle de la musique dite Rock, dans la mesure où il donne accès à une réflexion de la métaphysique des choses « ordinaires » : écouter un morceau de musique avec son *Ipod*, dans sa voiture, ou bien soirée avec des amis, qu'il soit dans un pays dit « socialiste » comme la Chine ou bien dans un pays dit « capitaliste » comme les États-Unis ; ou « extraordinaire » : assister à un concert avec des milliers de personnes, pleurer soudainement tout seul en écoutant sa chanson préférée, danser dans un grand festival de musique. Cette réflexion métaphysique transcende essentiellement des barrières géographiques, linguistiques, culturelles et idéologiques, et pourrait créer en quelque sorte une certaine « réalité profonde » qui passionne toujours les musiciens et les amateurs de musique, en leur permettant de communier avec une « sincérité » instinctive. Comme Roger Puivet l'a déclaré :

[...] Ils provoquent un plaisir ontologique particulier : ce qu'est la réalité semble soudainement être clair et évident. Comme toutes les formes de plaisir, et le sentiment de clarté et d'évidence, cela ne dure pas longtemps. Plaisir certes fugace, mais innocent et inoffensif.⁶³

Jonathan Campbell a saisi un tel moment de « plaisir fugace » pour commencer son livre *Red Rock* sur le Rock en Chine, c'était « une scène » au milieu du onzième festival de musique Midi à Pékin en mai 2010 (un des plus importants festivals de musique dédié au Rock en Chine depuis l'année 2000), quand une centaine de *Tietuo* 铁托 (littéralement signifie les « fidèles de fer » pour le Rock) restent autour de scène centrale malgré l'orage et l'interruption du courant, en chantant en haute voix « L'Internationale », il a fait référence au « Summer of Love » dans les années 1960 aux États-Unis et a décrit le moment par l'expression « Rock and Roll Life » : ⁶⁴

⁶³ Roger Pouivet, *L'ontologie du Rock*, p.20.

⁶⁴ « L'Internationale » est un chant révolutionnaire dont les paroles furent écrites en 1871 par Eugène Pottier et la musique composée par Pierre Degeyter en 1888. Traduite dans de très nombreuses langues, « L'Internationale » a été et est encore le chant symbolique des luttes sociales à travers le monde. Il a été traduit pour la première fois du français en chinois par Qu Qiubai 瞿秋白 (considéré comme marxiste chinois, une des figures les plus importantes dans l'histoire du Parti communiste Chinois) et a été publiée dans les années

The Word "Woodstock" has for many years been bandied about with reckless abandon to describe Chinese rock and the Midi Festival. But in that moment, even though the gathered masses weren't quite singing about peace, love and understanding, the comparison might just have been reasonable, so long as we recognize that "Woodstock" barely refers to the actual Summer of Love event, but rather some idealized version of a Perfect Festival that embodies the Rock and Roll Life.⁶⁵

Pendant de nombreuses années, on s'est référé, en le galvaudant, à « Woodstock » pour décrire le Rock chinois et le festival Midi. Parce que même s'il y a eu un rassemblement de masse, il n'y a pas eu cet abandon à chanter la paix, l'amour et la compréhension. La comparaison pourrait paraître raisonnable, si nous reconnaissons que ce « Woodstock » se réfère à peine à l'été réel de l'événement « Summer of Love », mais plutôt une version idéalisée d'un festival parfait qui incarne « la vie du Rock and Roll ».

Enfin la remarque faite par Peter Wicke sur la vague du « Rock and Roll » des années 1960 en Grande-Bretagne retrouve ici bien son sens :

During the late sixties, rock music was increasingly seen as a sound environment, open to new sound experiences - which sometimes led it far from its musical and cultural origins and included stimuli from non-European musical cultures as well as experimentation with electronics and recording techniques which went beyond the limitations of the song form. In the search for new possibilities of releasing creativity and penetration to the innermost levels of consciousness and the depths of the unconscious, all previous

1920 en République de Chine. C'est une chanson emblématique dans l'histoire du Parti communiste Chinois, elle a été reprise par un des groupes les plus connus du Rock chinois Tang Chao 唐朝 (Tang Dynasty) et est devenue assez populaire et répondue parmi les premières générations des amateurs du Rock chinois, cette reprise par Tang Chao reste toujours emblématique dans l'histoire du Rock en Chine. D'ailleurs, à part cette scène de l'année 2000 que Jonathan Campbell a décrit dans son ouvrage, « L'Internationale » fut chantée également par des étudiants manifestants à la place Tian An Men 天安门 durant la période du mouvement du 4 juin 1989, un détournement du sens effectué par les manifestants en faisant appel à la démocratisation du régime communiste chinois. Voir Gregory Lee, *China's Lost Decade: Cultural Politics and Poetics 1978-1990*, Lyon, Tigre de Papier, 2009. Jonathan Campbell, *Red Rock : The Long, Strange March of Chinese Rock and Roll*, Hong Kong, Earnshaw Books, 2011.

⁶⁵ Jonathan Campbell, *Red Rock : The Long, Strange March of Chinese Rock and Roll*, Hong Kong, Earnshaw Books, 2011, p.8.

musical boundaries which separated pop music from other fields of musical culture were overcome [...] Within this, sound was considered a kind of materialisation of consciousness. The expansion of the sound environments which were traversed using music was seen as an expansion of consciousness, out of which were to arise new ways of perceiving the world and of acting within it. The important thing was to create out of music, light, physical and temporal feelings a total experience in which art and life were to be distilled into one unity.⁶⁶

Pendant les années 1960, la musique Rock a été de plus en plus considérée comme un environnement sonore ouvert à de nouvelles expériences qui, parfois, la conduisent loin de ses origines pour intégrer des stimuli culturels et musicaux non-européens et qui la mènent à expérimenter l'électronique et des techniques d'enregistrement s'affranchissant du cadre formel propre au chant. Il s'agissait de chercher de nouvelles possibilités de libérer la créativité afin de pénétrer les niveaux les plus intimes de la conscience, de tester les profondeurs de l'inconscient. À cette fin, toutes les frontières musicales antérieures qui séparaient la musique pop d'autres sphères de la culture musicale ont été surmontées [...] Le son était, alors, considéré comme une sorte de matérialisation de la conscience et l'expansion des environnements sonores comme son expansion d'où devait surgir de nouveaux modes de perception du monde et d'action en son sein. L'enjeu essentiel était de créer une nouvelle forme d'art associant la musique, la lumière, des sentiments physiques et temporels pour constituer une expérience totale où l'art et la vie quotidienne pourraient être distillés en une seule unité.

⁶⁶ Peter Wicke, *Rock Music*, pp.99-100.

b). Le plan « physique » et idéologique :⁶⁷

Le Rock ne serait plus un langage au « degré zéro » au sens de Roland Barthe, ça serait un « concept » façonné, qui varie selon les différents contextes.⁶⁸ Le « Rock » ici n'est qu'un « langage volé » dans le cadre du Mythe de Roland Barthe, c'est-à-dire le sens du mot « Rock » n'est jamais au « degré zéro », et c'est pour cela que les « concepts » peuvent le déformer, le naturaliser.⁶⁹ Autrement dit, sur le plan théorique et idéologique, il existe seulement le Mythe du Rock pleinement constitué, car « le concept » du « Rock » est vague, il se prête à des contingences multiples, selon les différentes constitutions et interprétations. Par ailleurs, étant donné que « la réalité » - « le mode d'existence » - du Rock n'est qu'un certain « plaisir fugace », dans la majorité des cas, ce que nous croyons exister en tant que Rock, n'est qu'un mythe neutralisé par des discours, des institutions, des médias, et des imaginaires. C'est ainsi que nous allons se concentrer sur l'analyse du Mythe du Rock par la suite dans ce travail.

Enfin, nous allons clôturer la discussion sur « l'ontologie du Rock » par deux citations de discours ironiquement opposées, et c'est ici que l'on aperçoit la nature fondamentale du Mythe du Rock :

“我们还记得，当崔健第一次唱《一无所有》的时候，当时在场的国家体委主任荣高棠就愤然退出了场，而且从那以后崔

⁶⁷ Le terme « physique » est employé ici par rapport au terme « métaphysique » dont l'objectif est mettre la musique et la culture Rock dans le contexte spécifique, il s'agit ici par conséquent d'une approche plutôt sociologique et anthropologique.

⁶⁸ *Le Degré zéro de l'écriture* est le premier livre de Roland Barthes publié en 1953, L'expression qui donne son titre à l'ouvrage se réfère à une théorie linguistique selon laquelle une opposition signifiante peut être « neutralisée » par un troisième terme appelé « degré zéro ». Barthes utilise métaphoriquement cette théorie : il y voit la possibilité de déjouer les assignations fixées par un code. Il donnera à cet usage d'un terme « neutre », tout au cours de son œuvre. Voir Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1972.

⁶⁹ Roland Barthe parle de multiples facettes du Mythe d'aujourd'hui dans son œuvre *Mythologie*, y compris le Mythe comme « langage volé », le Mythe est toujours un vol de langage pour Barthe, on vole des langages non pour en faire des exemples ou des symboles, mais pour naturaliser leurs sens en premier, afin de notifier et imposer une certaine valeur, à travers eux. Pour plus d'explication sur cette notion, voir Roland Barthe, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, pp.217-224.

健便成了一个所谓有争议的人物.....有人把崔健及其摇滚乐视为‘资产阶级自由化’的典型。”⁷⁰

Nous pouvons encore nous rappeler que, quand Cui Jian a chanté « Je n'ai rien » pour la première fois au “stade d'ouvrier” de Pékin, Mr. Rong Gaotang, le directeur du Comité National du Sport qui était présent au concert s'est retiré du spectacle en colère, Cui Jian est ainsi devenu désormais un soi-disant personnage controversé.[...] Certains considèrent Cui Jian et sa musique Rock comme exemple typique de « libéralisme capitaliste ».

“共产党已经设计出一种复杂的狡猾的技术，能通过神经干扰、脑力衰竭和迟钝，使一代美国青年变成废物——披头士乐队的破坏性音乐.....加速着.....精神崩溃。”⁷¹

« Le Parti communiste a inventé une technique astucieuse et compliquée, en travaillant sur des perturbations des nerfs, des épuisements nerveux et des abrutissement des intelligences, elle pourrait rendre toute la génération des jeunes américains inutiles.[...] Les musiques destructives de Beatles[...] ont accélérées l'écroulement de leurs esprits.»

B. Le « Rock » dans le « centre du savoir »

Réfléchissons maintenant au plan théorique, il existe également de nombreux ouvrages concernant le concept « ontologique » du « Rock and Roll ». Observons d'abord la définition du Rock dans les dictionnaires: « *Rock-and-roll*, 1955, mot angl. de *to rock* balancer" et *to roll* "rouler", musique populaire d'origine américaine, issue du jazz »; « Rock and Roll or Rock'n'roll, a type of pop music originating in the 1950s as a

⁷⁰ Zhao Jianwei 赵健伟, *Cui Jian zai yinysuoyou zhong naban: Zhongguo yaogun beiwanglu*, 崔健在一无所有中呐喊—中国摇滚备忘录 [Cui Jian, crier à partir de rien : l'agenda du Rock Chinois], Beijing, Beijing shifan daxue chubanshe, 1992, p257.

⁷¹ Zhao Jianwei 赵健伟, p257, le discours sur le Rock cité par l'auteur est un extrait tiré de l'œuvre du William Manchester, *The Glory and the Dream: A Narrative History of America, 1932-1972*, Bantam, 1984, traduit en chinois sous le titre *Guangrong yu mengxiang* 光荣与梦想, Beijing, Shangwu yinshuguan, 1978.

blend of rhythm and blues and country and western ».⁷² On voit clairement dans ces définitions que « l'origine » du Rock prend sa source aux États-Unis (et particulièrement dans la musique Jazz et Blues originaire des États-Unis).

Dans l'introduction de *L'Ontologie du Rock*, Roger Pouivet examine la définition du Rock et défend la thèse suivante: « le rock consiste en la création d'œuvres musicales en tant qu'enregistrements dans le cadre des arts de masse ».⁷³ Il continue à justifier que l'œuvre musicale Rock est un type d'objet sonore apparu en gros au milieu du vingtième siècle, lorsque certains moyens techniques ont permis de fabriquer « en studio » des « artefacts musicaux ». Après avoir donné un résumé concernant la définition de l'œuvre musical rock, il précise enfin que « le rock n'est pas simplement diffusé par ces instruments techniques, mais qu'il n'existe que sous la forme d'artefacts-enregistrements ».⁷⁴ On pourrait ainsi résumer la thèse défendue par Pouivet comme suivant : le Rock, « c'est une musique dont l'essence est d'être produite à travers son propre enregistrement, ce qui la distingue radicalement et métaphysiquement de toutes les autres œuvres d'art musicales - et ce qui explique la séduction qu'elle exerce ».⁷⁵

Peter Wicke, auteur d'un des canons sur le Rock et la sociologie de la musique, a aussi constaté que « le Rock fut la première sorte de musique dont la diffusion se fait avec des enregistrements de grande ampleur ».⁷⁶ Pour Wicke, la définition du Rock varie selon les contextes socio-culturels spécifiques, mais il a affirmé en même temps que ce qui distingue radicalement la musique Rock d'autres formes de musique, c'est sa nature de « produit de la culture de masse », qui le rend plus accessible au grand public, et lui permet par conséquent de contester et de renverser les structures esthétiques fortement hiérarchisés par les anciennes normes sociales :

⁷² Voir respectivement les dictionnaires *Le Nouveau Petit Robert (nouvelle édition)*, Paris, Dictionnaire le Robert, 1993. *Collins English Dictionary and Thesaurus*, London, Harper Collins publishers, 1995.

⁷³ Roger Pouivet est professeur de philosophie à l'Université de Lorraine, directeur du Laboratoire d'histoire des sciences et de Philosophie-Archives Poincaré (UMR 7117). Sur ses œuvres concernant la philosophie ou l'ontologie de l'œuvre d'art, voir *L'ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 2010, *Philosophie de la danse* (dir.avec J.Beauquel), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Aesthetica, 2010 et *Ce que l'art nous apprend* (avec S. Darsel), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Aesthetica, 2008. Pour la citation ci-dessous, voir Roger Pouivet, *L'ontologie du Rock*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p.11.

⁷⁴ Roger Pouivet, *L'ontologie du Rock*, p.15.

⁷⁵ Pouivet, *L'ontologie du Rock*, p.6.

⁷⁶ Texte original en anglais : "Rock and Roll was the first form of music to be distributed in mass quantities on record", in Peter Wicke, *Rock Music : Culture, Aesthetics and Sociology*, 1990. p.4.

These are new experiences of art, linked to the technology of mass communication and mediated in the daily lives of their recipients. These experiences have resulted in a concept of music for which the conceptual stance of the aesthetics of art is unsuitable. They have robbed the academic art expert of his authority, because in this social model of art, the popular art form, everyone is an expert. This is the deeper truth of Chuck Berry's fifties Rock and Roll song.⁷⁷

Ce sont des nouvelles expériences d'art, liés aux technologies des médias de masse et médiatisés dans la vie quotidienne de leurs récepteurs. Ces expériences ont engendré un concept de musique auquel les normes esthétiques d'art ne furent plus convenables. Ils ont offensé l'autorité des experts d'art académique, car dans cet modèle sociale d'art - l'art populaire, tout le monde peut être un expert. C'est la vérité profonde de la chanson « Rock and Roll » de Chuck Berry dans les années 1950.

Étant donné que le Rock est une « marchandise » sous forme d'« artefact-enregistrement » faisant partie de la « culture de masse », Roger Pouivet affirme ensuite une autre caractéristique ontologique du Rock - son rôle « innovateur » :

Le Rock a introduit dans notre monde quelque chose qui auparavant n'existait pas. Ce qu'ils ont introduit, ces *artefacts-enregistrements* dont la diffusion est mondialisée, est devenu un artefact des plus communs parmi ceux avec lesquels et parfois autour desquels notre vie s'organise : télévisions, machines à café, voitures, ordinateurs, téléphones portables.⁷⁸

Enfin, la remarque faite par Peter Wicke sur le côté « innovateur » du Rock retrouve ici sens, et pourrait bel et bien compléter ce que Pouivet a dit :

My starting-point was the premise that rock music produces new experiences in art, that, within the framework of a high-grade, technology-dependent mass culture, a totally altered relationship between art producer and recipient has asserted itself; that everyday

⁷⁷ Wicke, *Rock Music*, p.27.

⁷⁸ Pouivet, *L'ontologie du Rock*, p.16.

life and creativity, art and media have been brought together in a new context.⁷⁹

Mon hypothèse de départ était que la musique Rock produit des nouvelles expériences dans l'art, dans le cadre d'une culture de masse dépendant considérablement des technologies de pointe. Une relation entièrement transformée s'est affirmée entre les producteurs d'art et leurs auditeurs, désormais, la vie quotidienne et la créativité, l'art et les médias, se retrouvent étroitement liés dans un nouveau contexte.

La thèse commune défendue par Roger Puivet et Peter Wicke se résume ainsi essentiellement par trois points de repérages sur la nature « ontologique » du Rock : 1. L'affirmation de sa nature « matérialiste » - le Rock, c'est avant tout un « enregistrement », c'est-à-dire que son existence se justifie par l'affirmation de sa nature en tant que « marchandise » dans une société capitaliste. 2. Sa diffusion par les médias de masse en tant que « produit de la culture de masse ». 3. L'approbation de son rôle « innovateur » ou bien sa caractéristique « révolutionnaire ».

Si on s'accorde à la définition du mot « ontologie » dans le dictionnaire : « Étude de l'être en tant qu'être, indépendamment de ses déterminations particulières », il devrait dans ce cas-là s'agir de la « réalité » ou de l'essentiel profond d'un être.⁸⁰ Ce serait donc une ontologie qui s'étendrait à toutes les personnes et choses qui existent sous les différentes formes ou représentations liées avec un mot ou un sujet déterminé, cela en négligeant les différences socio-culturelles, géographiques et politiques. Or, si au regard de l'histoire du Rock en Chine, on constate que c'est seulement à partir des années 1990 que la musique Rock a commencé à s'inscrire dans le cadre de « l'ontologie » du Rock donné par Pouivet et Wicke,⁸¹ c'est aussi pour cette raison que les remarques concernant « l'ontologie » du Rock faites par Roger Pouivet et « la réalité plus profonde du Rock » - « the deeper truth of Rock and Roll song » soulignée par Wicke s'agissent en fait d'une seule partie de cette « profonde réalité » - plus précisément, ces définitions ne touchent que « la réalité » des Etats-Unis et d'Europe, et elles ne peuvent retrouver leur sens que prend le Rock partir des années 1990 en Chine, où une culture de masse qui s'inscrit dans une logique économique capitaliste et une

⁷⁹ Wicke, *Rock Music*, p.174.

⁸⁰ Dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert* (nouvelle édition), Paris, Dictionnaires le Robert, 1993.

⁸¹ Pour une perspective historique sur la musique Rock en Chine, voir le chapitre 2 « *Yaogun* : l'œuf/les testicules pondus par/sous le drapeau rouge - l'héritier imparfait du Mythe du Rock en Chine dans les années 1990 ».

idéologie de la société de consommation, commençait à émerger « de nouveau ».⁸² Autrement dit, les deux points essentiels concernant la spécificité ontologique des œuvres Rock données par Pouivet et Wicke, soit un mode d'existence particulier - des « enregistrements » dont « la distribution est mondiale » dit Pouivet, et le développement des techniques de la communications de masse (la télévision, la radio, les cassettes et les CD, les portables et Internet) qui rendent les œuvres intellectuellement faciles d'accès, ne peuvent pas trouver leurs arguments théoriques ni pratiques avant les années 1990 en Chine.⁸³

Par conséquent, quand Pouivet affirme que « certaines œuvres musicales ne préexistent pas à leur enregistrement, elles sont constituées par lui. » pour résumer la nature « ontologique » du Rock,⁸⁴ on ne peut pas s'empêcher de penser au premier morceau légendaire de Cui Jian intitulé « Yiwu suoyou » 一无所有 [Je n'ai rien] qui a été largement considéré comme la première chanson du Rock en Chine,⁸⁵ si tous les œuvres du Rock sont effectivement « constitués » par les « enregistrements » (les

⁸² Ici on utilise « de nouveau » puisque une telle procédure s'est déroulée déjà en effet dans les années 1920 et 1930 à Shanghai 上海, sous la régime politique de la République de Chine, mais son développement fut interrompu par la période de guerre (la guerre sino-japonaise 1937-1945 et la guerre civile après) ainsi que la fondation de la République Populaire de Chine. Pour plus d'informations et le contexte historique, voir Andrew Jones, *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*, Durham and London, Duke University Press, 2001. Par ailleurs, les deux livres cités dessus sont écrits respectivement en français et en allemand dont les appuis scientifiques auxquels font référence les deux auteurs sont principalement en anglais, il n'y a aucune documentation en langue chinoise, ou bien réalisé par des chercheurs d'origine des pays de l'extérieur des États-Unis et de l'Europe dans ces deux livres.

⁸³ « La thèse soutenue est celle de la spécificité ontologique des œuvres rock. Elles auraient un mode d'existence particulier : elles sont constituées par des enregistrements dont la distribution est mondiale; cette distribution est rendue possible par l'usage de techniques de diffusion de masse et d'un programme artistique qui rendent les œuvres intellectuellement faciles d'accès », in Pouivet, *L'ontologie du Rock*, p.17. Par ailleurs, selon les études de Gay et Hall, l'apparition du Sony Walkman depuis l'année 1979 en Europe, au Japon comme en Chine, a radicalement changé la façon d'écouter la musique, marquant en même temps un mouvement dans le cadre de ce que Castoriadis appelle la « privatisation d'individus » à l'échelle mondiale, il ne s'agit ici par conséquent non seulement de la question du moyen de distribution, mais aussi du moyen économique, toujours motivé par le développement technique au sens de Jacques Ellul. Voir Jacques Ellul, *Le système technique*, Paris, Le Cherche Midi, 2012.

⁸⁴ Pouivet, *L'ontologie du Rock*, p.46.

⁸⁵ La traduction en chinois du terme Rock - *Yaogun* 摇滚 est apparu dans le titre du album contenant de la chanson « Yiwu suoyou » 一无所有 [Je n'ai rien] de Cui Jian. Pour plus de contexte historique sur cette chanson et l'album de Cui Jian, voir Zhao Jianwei 赵健伟, *Cui Jian zai yiwusuoyou zhong nahan: zhongguo yaogun beiwanglu*, 崔健在一无所有中呐喊—中国摇滚备忘录 [Cui Jian, crier à partir de rien : l'agenda du Rock Chinois], Beijing, Beijing shifan daxue, 1992, pp.120-129.

différents moyens de productions), comme Pouivet l'a affirmé, comment pourrait-on situer cette chanson de Cui Jian, considérée comme chanson emblématique du « Rock Chinois », qui a marqué l'histoire du Rock en Chine et qui n'était pas enregistré qu'après à peu près trois ans de son apparition au *Beijing gongren tiyuchang* 北京工人体育场 - « Stade d'ouvrier » de Pékin ?⁸⁶ Et, si on se mettait en accord avec la caractéristique fondamentale de la musique Rock (« artefact-enregistrement ») définit par Roger Pouivet et approuvée par Wickle, on ne pourra donc jamais identifier la chanson « Je n'ai rien » de Cui Jian comme une chanson du Rock (au moins pas entièrement), sans parler des musiciens d'autres pays appartenant aux « Tiers-monde » qui ont plus ou moins vécu les mêmes expériences (manques de matériels et de soutiens financiers nécessaires afin de produire des « artefacts-enregistrements » dans un marché de masse). Et c'est là qu'on voit aussi l'insuffisance fondamentale de cette « ontologie » depuis un « centre du savoir » imaginé et présenté comme « universel ».

2. Le Mythe du Rock dans un premier temps : le Rock « révolutionnaire »

Dans son analyse du « mythe d'aujourd'hui », Roland Barthes déclara :

Le signifiant du mythe se présente d'une façon ambiguë : il est à la fois sens et forme, plein d'un côté, vide de l'autre. Comme sens, le signifiant postule déjà une lecture, [...] En devenant forme, le sens éloigne sa contingence, il se vide, il s'appauvrit, l'histoire s'évapore, il ne reste plus que la lettre.⁸⁷

C'est ainsi que nous allons dans cette partie « décoder » le Mythe du Rock dans un premier temps à deux niveaux - sa forme et son concept - l'histoire derrière qui s'évapora en devenant la forme pure, afin de mieux appréhender la représentation « primordiale » dans le Mythe du Rock (le Rock « révolutionnaire ») dans les sociétés

⁸⁶ Il existe plusieurs versions concernant cet album de Cui Jian, mais il est sorti pour la première fois en février 1989 sous le titre *Xinchangzhen lushang de yaogun* 新长征路上的摇滚 [Rock sur la route de la Nouvelle Longue Marche], puis sous le titre *Yinwsuoyou* 一无所有 [Je n'ai rien] pour la version internationale, pour plus d'informations sur cet album, voir l'introduction en anglais sur le site [http://www.rockinchina.com/w/Rock%27n%27roll_on_the_new_long_march_\(Cui_Jian\)](http://www.rockinchina.com/w/Rock%27n%27roll_on_the_new_long_march_(Cui_Jian)) (consulté le 31-03-2012) .

⁸⁷ Roland Barthe, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, pp.202-203.

fortement imprégnées par ce Mythe telle que les États-Unis et la Grande Bretagne, depuis les années 1960.⁸⁸

A. La forme et le concept du Rock : « la révolution »

Tout a commencé à partir des années 1960. En 1967, les Beatles a lancé leur premier album conceptuel *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* dont les contenus sont imprégnés par des combinaisons et des bricolages des paroles et les mélodies « obscures », ils ont poursuivit cette geste en 1968 avec la publication de la chanson intitulée « Revolution » (au verso de EP intitulé *Hey Jude*), qui était leur première chanson avec une énoncé clairement politique.⁸⁹ Ce geste, selon Wicke, a manifesté leur engagement social en tant qu'un « groupe du Rock », malgré le fait que les styles des musiques de Beatles s'inscrivent plutôt dans ce que l'on nomme « Pop-Rock », ou « Pop-électronique ». Il a aussi constaté que, durant l'année 1968, plusieurs groupes ont publié leurs albums dont l'intention artistique et idéologique furent marqué par une vive caractéristique « avant-garde » - des nouvelles structures des sons, des nouvelles technologies d'enregistrements, des improvisations, et c'est ici que s'est manifesté l'accroissement de consciences de « soi » des musiciens du Rock à cette époque, cette conscience a conféré de « nouveaux » traits « originaux » et « personnels », « sincères » et donc plus « sérieux » aux leurs musiques, cela les a ainsi distingué fondamentalement

⁸⁸ Entant donné que le Rock en tant que Mythe fut « inventé » et construit d'abord dans les pays du monde occidental et en particulier aux États-Unis et la Grande Bretagne, c'est-à-dire les pays capitalistes développés, il s'agit dans cette partie seulement du Mythe du Rock en Occident, le Mythe du *Yaogun* sera abordé par la suite.

⁸⁹ *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* est le huitième album des Beatles, cet album est souvent cité comme leur plus grande œuvre et l'un des albums les plus influents de tous les temps par les critiques. Les Beatles et leur évolution sur le plan personnel et artistique dans cet album ont également joué un rôle dans la portée qu'a eu le mouvement « Summer of Love », sorti le 1er juin 1967 en Europe et deux jours plus tard aux États-Unis. Par ses influences psychédéliques, ses instruments indiens, sa pochette aux couleurs vives, l'album synthétisait l'essence même du « Summer of Love », même si seules quatre chansons « font effectivement référence aux bouleversements dus à l'émergence de cette nouvelle culture au sein de la jeunesse » : « Lucy in the Sky with Diamonds », « She's Leaving Home », « Within You Without You » et « A Day in the Life », voir Steve Turner, *L'Intégrale Beatles: les secrets de toutes leurs chansons*, Paris, Hors Collection, 1999, pp.133-156. Les Beatles ont alors dépassé leur image de « bon garçons », et le 25 juin 1967, leur chanson « All You Need Is Love », écoutée dans le monde entier, insistait sur les idéaux d'amour, de paix et d'unité véhiculés par le courant de la « contre-culture » très remarqué dans l'histoire culturelle aux États-Unis. Voir The Beatles, *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, CD, 7464422, EMI Music Distribution, 2002; The Beatles, *Hey Jude/ Revolution*, Apple R5772 (GB 1968).

du « Rock and Roll » joyeux et divertissant des années 1950 aux États-Unis.⁹⁰ Cette caractéristique à la fois formelle et conceptuelle est en même temps parfaitement convergente de l'esprit vers la fin des années 1960 aux États-Unis et en Grande Bretagne. - « la révolution » ! Simon Firth l'a résumé ainsi :

Rock was something more than pop, more than Rock and Roll. Rock musicians combined an emphasis on skill and technique with the romantic concept or art as individual expression, original and sincere. They claimed to be non-commercial - the organizing logic of their music wasn't to make money or to meet a market demand.⁹¹

Le rock va plus loin que la « pop » et que le « Rock and Roll ». Les musiciens Rock combinent l'accentuation sur le technique et le concept romantique ou l'art comme des façons d'expression de l'individu, ils sont originaux et sincères. Leur attitude se définit comme anti-commerciale, leurs musiques ne sont pas faites pour gagner de l'argent ou pour satisfaire une demande du marché.

Le Rock eut d'emblée une apparence de « le marqueur de temps », qui a buté contre le mur solide de la grande machine idéologique du capitalisme. Il a été considéré comme « la pompe d'énergie » qui pourraient accélérer les changements sociaux et incarner l'idéalisme des jeunes intellectuels, tout comme l'année 1968 qui a été considérée comme le marqueur emblématique des courants subversifs à l'échelle mondiale.⁹² C'est aussi dans cette ambiance là que la société de disque Columbia

⁹⁰ Les groupes reconnus comme Rolling Stones, Pink Floyd ont participé aussi à ce courant de publication, voir Peter Wicke, *Rock Music*, 1990, p.92. En même temps, Cette prise de conscience de « soi », selon Wicke, était un héritage culturel et artistique du Romantisme du dix-neuvième d'Europe, il a largement inspiré les musiciens du Rock à l'époque en Grande-Bretagne, cela a stimulé en quelque sorte leurs responsabilités en tant que « artiste » mais non seulement « chanteur populaire », sur le plan artistique et idéologique. (Peter Wicke, *Rock Music*, p.96.)

⁹¹ Simon Firth, « Popular Music 1950-1980 », in Peter Wicke, *Rock Music*, p.92.

⁹² L'année 1968 est marquée par une série de révoltes principalement étudiantes un peu partout sur la planète. Il a été surtout marqué par le mouvement du Mai 1968 en France, caractérisées par une vaste révolte spontanée, de nature à la fois culturelle, sociale et politique, dirigée contre la société traditionnelle, le capitalisme, l'impérialisme et, plus généralement, contre toutes formes d'autorité. Enclenchée par une révolte de la jeunesse étudiante parisienne, puis gagnant le monde ouvrier et pratiquement toutes les catégories de population sur l'ensemble du territoire, elle reste le plus important mouvement social de l'histoire de France du vingtième siècle.

Records a lancé leurs séries « révolutionnaire » qui ont eu un grand succès immédiat en 1968.⁹³

Bob Dylan, qui a déjà signé un contrat avec Columbia Records en 1962, était sans doute le « représentant » des chanteurs « contestataires » parmi tous ces musiciens dits « révolutionnaire » à cette époque. Il a commencé sa carrière en tant que chanteur « subversif » en suivant le cheminement et l'esprit de chanteur folklorique américain Woody Guthrie, et a lancé son premier titre légendaire « Blowin' in the Wind » en 1962, deux ans après, il a lancé un autre titre avec un engagement clairement politique intitulé « The Times They Are A-Changin' », qui l'a fait remarquer dans l'histoire de la musique « subversive ». ⁹⁴ Ces deux titres sont devenus en même temps les symboles non seulement du mouvement « anti-capitalisme américain » des années 1960, mais aussi les éloges de la « révolution » sur le plan individuel et collectif déployés par les jeunes générations dans de nombreuses occasions contestataires ou spectaculaires jusqu'à nos jours. L'influence de Bob Dylan en tant que chanteur/compositeur « dissident » et « subversif » est sans doute remarquable, et va jusqu'à nous faire croire qu'il était le « héros » de la « révolution » pour toute la jeune génération revendicative, sans aucune ambition commerciale et personnelle, et jusqu'à nous faire oublier qu'il faisait en même temps partie du Mythe « révolutionnaire » dans le monde de la musique « folklorique électronique », mais pas celui du « Rock », tout comme Cui Jian pour les jeunes étudiants dans les années 1980 en Chine plus tard. Même cinquante ans après, lors que Bob Dylan a donné son concert en avril 2011 à Pékin, le premier concert en Chine pour cette vedette « légendaire » de la musique folklorique électronique du monde, ces deux titres (« Blowin' in the Wind » et « The Times They Are A-Changin' ») étaient encore enlevés par l'autorité chinoise de la liste des chants, et Dylan n'a pas adressé un mot au public durant tout le concert.⁹⁵

⁹³ Columbia Records a lancé une série de disques qui a pour l'objectif de promouvoir les artistes et de faire accroître le volume de vente, en utilisant le slogan emblématique de l'époque – « revolutionaries of rock » [les rocks révolutionnaires], les albums et les artistes concernés sont nombreux (Janis oplin, Santana, Chicago, Leonard Cohen) , la plus part des artistes ont marqué l'histoire du Rock dont la figure la plus importante était sans doute Bob Dylan, voir Peter Wicke, *Rock Music*, pp. 100-102.

⁹⁴ Bob Dylan, *The Times They Are A-Changin'*, CBS Columbia CS 8905 (USA 1964), dont les paroles explicitement politiques sont incluses telle que “come senators, congressmen/please heed the call/don't stand in the doorway/don't block up the hall/for he that gets hurt/will be he who has stalled/there's a battle outside/and it is ragin'/it'll soon shake your windows/and rattle your walls/for the times they are a-changin'”. Voir aussi Bob Dylan, « Blowin' in the Wind », in *The Freewheelin' Bob Dylan*, CBS Columbia CS 8786 (USA 1963).

⁹⁵ « La légende du rock est d'abord célèbre pour les chansons d'inspiration politique du début de sa carrière comme « The Times They Are A-Changin' » [Les temps changent] ou l'hymne pacifiste « Blowin' in the Wind » [Dans le souffle du vent]. Il s'est abstenu de les chanter à Pékin mercredi. De même, il n'a pas adressé un mot au public, s'en tenant à la traditionnelle



Figure 1. Couverture du journal chinois *Sanlian shenghuo zhoukan* 三联生活周刊 (*Lifeweek*) avec la figure de Bob Dylan lors de son premier concert à Pékin en 2011, la légende de figure est *Da'an yiran zai fengzhong piao: dilun de xianshi yu womende mengxiang* 答案依然在风中飘：迪伦的现实与我们的梦想 [Les réponses sont encore flottantes dans le vent : la réalité de Dylan et notre idéal].

Source : Siteweb du journal *Lifeweek*,
<http://www.lifeweek.com.cn/magazine/lifeweek/2011/498/>
 (consulté le 02-04-14).

Pour Wicke, l'importance de Bob Dylan se manifeste non seulement par ses paroles contestataires, subtiles et parfois « obscures » voire poétiques, mais aussi par son rôle iconique de représenter l'ennui, la frustration et l'envie de « rénover » de toute une génération perdue après la deuxième guerre mondiale aux États-Unis. Il a réussi à réunir dans ses chansons et ses performances l'instrumentalisation électronique, les jeunes et l'engagement politique. Le commentaire sur Bob Dylan du musicien « alternatif » chinois Zuoxiao Zuzhou 左小祖咒 dans le journal *Xin Jingbao* 新京报 (*The Beijing News*) illustre bien cette idée : « Il était très critique du gouvernement et voyait le rock comme une voix pour les faibles et les classes inférieures...je lui suis très reconnaissant de l'influence qu'il a eue sur moi ».⁹⁶ Dès lors le Rock commença à porter la couronne fortement idéaliste, romantique et politisée – la « révolution » !

présentation de ses musiciens.», extrait de l'article « Dylan le contestataire a chanté dans une Chine qui réprime », publié le 06/04/2011 sur le site internet de *l'Express*, http://www.lexpress.fr/actualites/1/actualite/dylan-le-contestataire-a-chante-dans-une-chine-qui-reprime_980190.html (consulté le 16/04/2012), voir aussi la Figure.1. de Bob Dylan à la couverture d'un journal chinois ci-contre.

⁹⁶ L'Interview de Zuoxiao Zuzhou 左小祖咒 tiré de l'article « Dylan le contestataire a chanté dans une Chine qui réprime », publié le 06/04/2011 sur le site internet de *l'Express*, http://www.lexpress.fr/actualites/1/actualite/dylan-le-contestataire-a-chante-dans-une-chine-qui-reprime_980190.html (consulté le 16/04/2012) .

Rock music was now placed in a context in which it no longer defined itself merely in musical terms, but also in political terms, in however illusory a manner these were expressed. If until then, for both musicians and fans, rock had been differentiated from the commercial 'plastic pop' of the 'stars' above all by its emotional directness and the honesty and sincerity of the feelings within it, it was now felt to be the carrier and expression of a generation consciousness, which the political activism of the students was supposed to have mobilised. [...] and reflecting their own frustrations back to them as the frustrations of their whole generation.⁹⁷

La musique rock est désormais placée dans un contexte dans lequel il se définit non seulement en termes musicaux, mais aussi en termes politiques, il est devenu d'une manière imaginaire un outil d'expression. Et si, jusque-là, pour les musiciens et les fans, le rock était différent par rapport à la « pop plastique » et aux « stars » avant tout grâce à son émotion directe, son l'honnêteté et la sincérité des sentiments en son sein, il est maintenant perçu comme le vecteur d'expressions de la conscience d'une génération, conscience suscitée elle-même par l'activisme politique des étudiants, tout en étant le reflet de leur propre frustration, en les faisant passer pour les frustrations d'une génération.

Nous pouvons maintenant résumer quelques points de repères de la forme et le concept du Mythe du Rock « révolutionnaire » établi en cours des années 1960 dans un premier temps :

1. D'abord, au niveau formel, c'est une expression individuelle et « originale ». Les grandes figures telles que Bob Dylan, Joan Baez, Jimi Hendrix, Janis Joplin sont tous des chanteur-compositeurs, même les groupes comme les Beatles, les Rolling Stones, ont clairement indiqué l'auteur de chaque titre dans leurs albums, et n'ont pas cessé de déclarer leur « authenticité » par opposition aux « pop stars » qui ne sont que « des objets passifs manipulés par les sociétés et les producteurs ». ⁹⁸ Cela explique en partie aussi pourquoi les musiciens Rock en Chine nourrissent toujours une certaine angoisse à propos de la question de leur « authenticité » vis-à-vis au Rock aux États-Unis et en Grande Bretagne. Au niveau émotionnel, le Rock est sincère, direct voir

⁹⁷ Peter Wicke, *Rock Music*, p.105.

⁹⁸ Voir une citation de Peter Wicke sur cet aspect en anglais : "Rock musicians' self-perception was dominated by the idea that music was the direct result of their particular individual subjectivity and emotions, a creative baring of man's inner psychic forces, of their belief that liberating these forces also freed man from the distortions and frustrations which the constraints of everyday life left behind them." in *Rock Music*, 1990, p.99.

« libre » pour exprimer les sentiments et les opinions à la fois personnels et « universels », le discours de Jimi Hendrix illustre bien cet aspect : « Nous faisons des musiques cosmiques, ou bien des musiques « ego-libres ».⁹⁹

2. Sur le fond politique ou idéologique, le Rock devrait être contestataire ou subversif, qui parle pour les faibles ou les couches sociales inférieures, il est donc en même temps « non-commercial » afin de se distinguer de la « pop » (considérée comme pure marchandise de marché), qui tente de renverser l'ordre hiérarchisé, les valeurs institutionnelles ou esthétiques établies, ou de lutter contre la répression politique, sociale ou individuelle.

B. Démystifier Le Mythe du Rock : l'idéologie révolutionnaire

Une fois que la forme et le concept du Mythe du Rock « révolutionnaire » sont décortiqués, nous allons ensuite démystifier l'idéologie révolutionnaire du Rock, ou bien voir « l'autre côté du miroir » (l'histoire qui s'évapore en devenant la forme dans le sens de Barthes).

1. signifiant	2. signifié	
3. signe I.SIGNIFIANT (« FORME »)		II.SIGNIFIÉ (« CONCEPT »)
III. SIGNE (« SIGNIFICATION »)		

Tableau 1. Schéma du Mythe selon Roland Barthes

Source : Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1954. p.187.

Pour Roland Barthes, le mythe consiste en un système second. Le signe (sens), composé du signifiant et du signifié dans le schéma linguistique, devient, dans le schéma mythique, signifiant (forme). Il est ensuite associé à un autre signifié (concept) et donne ainsi lieu à un nouveau *signe* (signification). Barthes prend l'exemple d'un élève

⁹⁹ Discours de Jimi Hendrix, "We make cosmic music, or ego-free musi", Cité dans Raoul Hoffmann, *Zwischen Galaxis & Underground: Die Neue Popmusik*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972. p.128.

qui étudierait une phrase latine dans un manuel scolaire. Si, dans le premier système, la phrase peut avoir un sens simple, elle signifie aussi, dans le second système, qu'elle est un bon exemple pour apprendre la grammaire latine. Ainsi, le signe perd le sens qu'il tirait de l'association du signifiant et du signifié, pour ne plus consister qu'en une forme, qui à son tour sera associée à un signifié (concept), afin de constituer un « méta-langage ». Au cours de ce processus, « l'histoire s'évapore », car le sens régresse en forme. Il laisse ainsi une grande place au concept, qui est inscrit dans une situation particulière, et porte une intention (être un bon exemple de grammaire). Pour Barthes, le mythe est une inflexion qui tend à naturaliser le concept. Il tend à être lu comme un système factuel alors qu'il est un système sémiologique. D'un point de vue éthique, l'auteur considère que le mythe pose problème car à travers lui, l'intention est de nier l'arbitraire du *signe*. Il est motivé par des intérêts idéologiques circonstanciés et vise l'instauration de valeurs incontestables.

Tout comme « la littérature traditionnelle française » pour Barthes, la culture Rock aux États-Unis et en Grande Bretagne (avant le temps de la mondialisation qui est le nôtre) est un système mythique caractérisé : il y a un signifiant, une forme (qui possède à la fois un sens déjà), celui de la mélodie et du rythme (déjà pleine de sens et qui reçoit du « concept du Rock » une signification nouvelle) ; il y a un signifié, qui est le « concept du Rock » ; il y a une signification, qui est « l'idéologie révolutionnaire » du Rock, ce qui n'était, pour Barthes et aussi pour nous, qu'une « mythologie de la culture du Rock », on pourrait par conséquent la représenter avec un schéma similaire à celui de Barthes comme le suivant :¹⁰⁰

1. signifiant (les mélodies et les rythmes) 2. signifié (les musiques d'origine diverse du monde)	
3. signe (la musique « Rock and Roll » aux États-Unis) I. SIGNIFIANT (ex : Elvis Presley)	II. SIGNIFIÉ (le concept du Rock - la « révolution »)
III. SIGNE (l'idéologie du Rock « révolutionnaire »)	

Tableau 2 : Schéma du Mythe du Rock « révolutionnaire »

¹⁰⁰ Roland Barthes parle de « la littérature traditionnelle française » comme un système mythique caractérisé dans *Mythologie*, il a également abordé ce problème dans *Le Degré zéro de l'écriture*, voir *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.221.

Il s'agit maintenant de préciser les contenus à l'égard de chaque *signe* dans ce schéma du Mythe du Rock. En effet, si l'on parle de « l'origine » du Rock, cela ne serait dans aucun cas à partir de Elvis Presley dans les années 1950 aux États-Unis, il faudrait se référencer au moins deux sphères des courants musicaux fondamentalement différentes auxquelles le style « Rock and Roll » prend sa base : le Blues émergé au sud aux États-Unis bien avant les années 1950, qui est considéré communément comme la musique des « noirs », et la « Country music » d'origine aussi du sud des États-Unis, considéré en général comme la musique pour les « poor white trash » - « les pauvres déchets », donc les paysans, les ouvriers « blancs » en marge.¹⁰¹ D'un point de vue technique, le Blues repose sur un rythme souvent ternaire syncopé et la mélodie qui utilise la gamme blues et les « notes bleues », les instruments typiques pour le Blues comprennent généralement le guitar, l'harmonica, et l'instrument de percussion (par exemple le *washboard*) ; tandis que la « Country music » est en réalité une musique dont les origines sont multiples et profondément mêlées : on n'a qu'à penser au *yodel*, issu d'une petite communauté suisse allemande des Appalaches, à l'utilisation de la mandoline italienne, de la *Lap-steel* hawaïenne, du banjo africain. Néanmoins, malgré leurs apparences (les rythmes, les instruments utilisés, les vocaux) et les origines géographiques essentiellement différentes, les deux sphères de musique ont une liaison profondément en commun - les musiques « folkloriques ». Cette caractéristique interne en commun leur donne une « touche » autant essentielle que celle de la poésie : parler des *vraies* expériences pour de *vrais* gens (les gens ordinaires qui font souvent partie des classes sociales en milieu et en bas) mais pas pour le marché, l'argent, ou bien pour faire des spectacles (autrement dit pour faire des Mythes au sens de Roland Barthes). Par ailleurs, c'est aussi cette « touche » fondamentale qui a marqué le Rock plus tard pour lui rendre relativement différent par rapport à la « pop plastique », car il est basé sur la musique « populaire »,¹⁰² c'est-à-dire qu'il vient du « peuple » et qu'il exprime leurs désirs, illusions et frustrations.¹⁰³ Quoi qu'il en soit, les musiques issues de ces deux

¹⁰¹ Sur le Blues et la « Country music », voir Gérard Herzhaft, *Le Blues*, Paris, Presses universitaires de France, 1981; *La country music*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, voir aussi Gérard Herzhaft et Jacques Brémond, *Le guide de la Country music et du Folk*, Paris, Fayard, 1999.

¹⁰² Dans *l'Ontologie du Rock*, Roger Pouivet a expliqué trois sens qui pourraient être impliqués par le terme « populaire ». Le premier est simplement quantitatif. « populaire » signifie « largement répandu », même si dans l'usage, le domaine d'application est souvent restreint à une population donnée. Le deuxième sens correspond au terme anglais « folk », populaire veut alors dire peu élaboré, fait avec une certaine simplicité d'intention et de moyens, par opposition à ce qui est sophistiqué. La musique « folk », qu'il s'agisse de musique traditionnelle irlandaise, bretonne, américaine, klezmer, etc.; elle provient, plus ou moins directement, de cette culture répandue dans des communautés sociales déterminées, c'est aussi une façon parfois d'affirmer une appartenance communautaire ou nationale, voire de

sphères partageant les mêmes valeurs internes (« pauvres » qu'ils soient « blancs » ou « noirs »), les valeurs familiales et religieuses. En réalité, les différences remarquables entre ces deux courants musicaux étaient en quelques sortes « fabriquées » et conditionnées délibérément par l'exploitation commerciale selon la logique du capitalisme. Enfin une citation de Peter Wicke pourrait résumer les deux signifiants du Rock voilés par le SIGNIFIANT - dont Elvis Presley est l'icône la plus représentative (voir le schéma au tableau 2 ci-dessus) :¹⁰⁴

témoigner des mérites esthétiques qu'ils reconnaissaient à la production musicale populaire. Le troisième sens correspond au terme anglais « popular » . On parle alors des habitudes culturelles d'une classe sociale particulière, la plus défavorisée dans l'organisation sociale, celle dont les emplois sont physiquement les plus durs, les moins qualifiés et les moins rémunérés. Voir Roger Pouivet, *L'ontologie du Rock*, pp.36-37.

¹⁰³ Le terme de « peuple » peut avoir des connotations politiques et sociales assez variés dans les langues et les contextes sociaux différents, ici il s'agit seulement d'un sens courant et générique du mot, c'est-à-dire un ensemble d'êtres humains vivant sur un territoire donné.

¹⁰⁴ Elvis Presley, est largement considéré comme la personnification du « Rock and Roll », sa voix, sa musique, sa gestuelle provocatrice, ses habitudes vestimentaires excentriques, ainsi que son parcours contribuent à forger l'icône d'Elvis à la fois idole populaire et symbole d'une certaine rébellion adolescente. Elvis peut être considéré comme le principal acteur de la popularisation du « Rock and Roll » auprès du grand public blanc américain puis européen. En effet, Presley est le premier blanc à associer le « sex-appeal » (un physique avantageux, des inflexions de voix et des mouvements du bassin très suggestifs) à la nouvelle forme de musique, tout en y ajoutant un son plus dynamique et plus percutant issu des studios « Sun de Memphis ». Bien que considéré comme choquant par la frange conservatrice américaine, il contribue à rendre acceptable le genre musical et ouvre ainsi la voie de la reconnaissance à de nombreux artistes « noirs », tels Chuck Berry et Little Richard, ainsi qu'aux rockers « blancs », tels Jerry Lee Lewis et Buddy Holly, « c'est le premier *Blanc* à chanter du Rock and Roll, osant chanter du blues, une musique jusque-là réservée aux *Noirs* », voir Sébastien Danchin, *Elvis Presley ou la revanche du Sud*, Paris, Fayard, 2004; Lew Allen, *Elvis & The Birth of Rock*, Guildford, Genesis Publications, 2007.

Both apparently fundamentally different musical directions, country & western and rhythm & blues, had common features which, in spite of their pronounced musical diversity, allowed them to offer something substantially similar to high school teenagers - a pure expression of genuine experience. Both musical styles went back to a folk music source [...] and despite the fact that they were in sales categories sharply divided and separated by racial barriers, their origins were not as far as the music industry, with its stark contrast of "white" country music and "black" rhythm & blues, would have had people believe. [...] These differences only deepened in the process of their commercial exploitation.¹⁰⁵

Les deux courants musicaux – « country & western » et « rhythm & blues », qui étaient sous les apparences fondamentalement différentes, avaient des traits communs qui, en dépit de leurs diversités musicales marquées, leur a permis d'offrir aux collégiens et aux lycéens quelque chose de finalement très proche en substance - une pure expression de l'expérience réelle. Les deux styles musicaux prenaient leurs racines à la source de la musique folklorique [...] et malgré le fait qu'ils étaient dans les catégories complètement différentes au rayon de vente, et qu'ils étaient divisés et séparés par des barrières raciales, leurs origines n'étaient pas aussi éloignées que l'industrie de la musique, malgré l'énorme contraste auquel les gens avaient tendance à souscrire entre la « country music » "blanche" et le « rhythm & blues » "noir" qu'on aurait fait croire les gens [...] Ces différences ont simplement été mises en avant dans le processus de leur exploitation commerciale.

La démystification du mythe de Barthes fait inévitablement référence aux remarques faites par Lévi-Strauss, qui explique que les mythes, tout comme les langues, sont créés à partir d'éléments qui sont assemblés selon des règles connues :

Une complication de contes et de mythes célèbres remplirait un certain nombre de volumes. Mais ils ne peuvent être réduits à un petit nombre de types simples si nous faisons abstraction dans la diversité des caractères de quelques fonctions élémentaires.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Peter Wicke, *Rock Music*, p.38.

¹⁰⁶ Claude Lévi-Strauss, *l'Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1980, p.202.

Etant donné que tous les mythes sont finalement un « méta-langage » dont la nature est une certaine idéologie neutralisée par la construction des *signes*, nous allons maintenant essayer de révéler l'idéologie révolutionnaire du Mythe du Rock en la réduisant par quelques fondements structuraux simples. Peter Wicke a fait référence aux Howard Horne et Simon Frith en réclamant qu'ils font partie des chercheurs de la musique populaire qui ont dans un premier temps pris en compte de l'influence de *British art school* sur le développement du Rock dans les années 1960 en Grande-Bretagne. Selon les deux chercheurs, depuis le milieu des années 1960, les personnages essentiels du Rock sur la scène britannique étaient tous influencés, et inspirés par leurs formations dans les institutions artistiques en Grande-Bretagne, surtout concernant les styles, tels que John Lennon, les Rolling Stones, les Queen, Eric Clapton et David Bowie.¹⁰⁷

En quelque sorte, il y avait toujours une impulsion issue de l'idéologie et enseignement dans les formations de ces institutions artistiques (les *British art schools*) qui ont façonné les goûts, les pensées, les conceptions de la musique et de « soi », ainsi que les perspectives du monde des musiciens du Rock à cette époque. Selon Howard Horne et Simon Frith, l'idéologie dominante dans les *British art schools* dans les années 1960 se manifestait par la valorisation de l'engagement « révolutionnaire » des artistes telle l'art ne devrait pas être un instrument passif dans la poursuite du profit économique et social du capitalisme, sa place se situe au centre de la production culturelle. Cette idéologie, selon Wicke, était largement marquée par la philosophie du Romantisme du dix-neuvième siècle, qui mettait l'accent sur l'autonomie et la créativité personnelle, ainsi que sur une allure « avant-garde » à l'époque.¹⁰⁸ Enfin une citation de Simon Firth et Howard Horne pourrait résumer cette influence du Romantisme dans les institutions artistiques en Grande-Bretagne dans les années 1960 :

¹⁰⁷ Citation en anglais : “Since the mid-1960s at least, every fine art student has been a potential rock musician. The history of British rock has been the history of the realisation of that potential: artists not just in music and song, but in terms of their multi-media organisation of image/performance/style”, in Simon Frith et Howard Horne, “Welcome to Bohemia!” in *Warwick Working Papers in Sociology*, Coventry, University of Warwick, 1984, p.13, cité par Peter Wicke in *Rock Music*, p.95.

¹⁰⁸ Le Romantisme est un courant artistique apparu au cours du dix-huitième siècle en Europe, il se caractérise par la revendication des poètes du « je » et du « moi », qui veulent faire connaître leurs expériences personnelles et faire cesser cet aspect fictif attribué aux poèmes et aux romans. Le romantisme se caractérise par une volonté d'explorer toutes les possibilités de l'art afin d'exprimer les extases et les tourments du cœur et de l'âme : il est ainsi une réaction du sentiment contre la raison, exaltant le mystère et le fantastique, et cherchant l'évasion et le ravissement dans le rêve, le morbide et le sublime, ses valeurs esthétiques et morales, ses idées et thématiques nouvelles ne tardèrent pas à influencer d'autres domaines, en particulier la peinture et la musique. Voir Jean-Pierre Richard, *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1999; Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris, L'Harmattan, 1993.

The mode of expression of students (and of rock) in the sixties borrowed heavily from Romantic philosophy with its emphasis on autonomy and creativity and from avant-garde manifestos on the early 20th century...In this ideology art, in its relation to the individual, is a matter of individuality, of a turning inward, of an obsession. In its relation to the politics art attempts...to reclaim proletarian street credibility (solidarity with those who vegetate on the fringe of the job market) as well as the bourgeois myth of the Romantic artist.¹⁰⁹

La mode d'expression des élèves (et du rock) dans les années soixante a beaucoup emprunté à la philosophie du Romantisme avec son accent sur l'autonomie et la créativité, ainsi que sa déclaration d'avant-garde au début du 20e siècle... Ce qui est essentiel dans cette idéologie artistique et dans son rapport avec l'individu, c'est la question de l'individualité, d'un retour vers l'intérieur et d'une obsession. Quant à sa relation avec les tentatives politiques d'art...c'est pour récupérer la crédibilité du prolétariat dans la rue (la solidarité avec ceux qui végètent sur la frange du marché du travail) ainsi que le mythe bourgeois de l'artiste *Romantique*.

La question consiste désormais à savoir comment le Mythe du Rock dans les années 1960 a réussi à concilier l'individualisme forcément influencé par le Romantisme artistique daté du dix-neuvième siècle en Europe et l'impératif de d'efficacité sociale ? La réponse, selon Wicke, est la créativité :

Creativity was a key term in the resolution of this problem. It legitimised the individualism of a bohemian artist's world, bound art to personality, individuality and lifestyle, but at the same time made it possible to see in art the liberation of man by reminding him of his own inner potential. Being creative meant removing the barriers, which imprison man from within, meant self-realisation and freedom. Art appeared as the catalyst of this process as long as it succeeded in producing communication...The more honest and

¹⁰⁹ Simon Firth, Howard Horne, "Doing the Art School Bob. Oder : Ein kleiner Ausflug an die wahren Quellen" in *Rock Session 6. Magazin der popularen Musik*, eds. K. Humann and C.-L. Reichert (Rowohlt Reinbek b. Hamberg 1983, p.286, cite par Peter Wicke in *Rock Music*, pp.97-98.

sensitive, the more 'authentic' the artist's behaviour towards himself, the more immediate the communication with his audience.¹¹⁰

La créativité est le mot-clé dans la résolution de cette question. Elle a légitimé l'individualisme du monde d'un artiste bohème en le liant à la personnalité de l'artiste et sa propre façon de vie. Mais en même temps, il a rendu possible la libération de l'homme en lui rappelant son potentiel intérieur. Être créatif, c'était enlever les barrières qui emprisonnent l'homme de l'intérieur, qui signifiait la réalisation de soi et la liberté. L'Art est apparu comme le catalyseur de ce processus tant qu'il a réussi à produire de la communication... Le plus honnête et sensible l'artiste est, le plus « authentique » son comportement envers lui-même, et la plus immédiate sera la communication avec son public.

Par conséquent, la valeur dominante chez les artistes issues des *British art schools* n'était finalement qu'une vision mythique et imaginaire de la philosophie du Romantisme sur l'art du dix-neuvième siècle en Europe. Si les étudiants dans les *British art schools* étaient attirés par la musique Rock, c'était d'une part parce que le Rock leur a donné une opportunité de réaliser leur imaginaire de « vrai artiste », et leur a offert une possibilité de développer la créativité tout en leur permettant de gagner leur vie. Pourtant, avec cette forte idée du « je » et du « moi », de la créativité et de « l'authenticité », on réussit à dresser une frontière qui a séparé clairement le Rock et la « pop », et cela a été construit simultanément, selon Wicke, par les critiques du Rock qui ont émergé au cours des années 1960.¹¹¹

N'oublions pas que l'origine du courant *Romantique* remonte au mouvement de la Renaissance et du siècle des *Lumières*, qui tentèrent d'intégrer le temps dans un mouvement globalisant, celui de la Raison et du Progrès, ce qui a contribué en même temps à forger une identité culturelle européenne forcément centralisée par rapport aux autres parties du monde.

À part l'influence du Romantisme de dix-neuvième siècle en Europe, les arts populaires des États-Unis ont aussi beaucoup influencé les musiciens du Rock britannique, Peter Wicke écrit :

¹¹⁰ Wicke, *Rock Music*, p.98

¹¹¹ Texte original en anglais : "A sharp dividing line was now drawn between rock music, released from every suspicion of commercial motivation, and the usual chart-style pop music, and the justification for this division was provided by the professional rock criticism which arose at the time", in Peter Wicke, *Rock Music*, p.93.

In the sixties American pop art in particular was a constant source of inspiration for British rock musicians.¹¹²

Dans les années 1960, le « pop art » américain en particulier constituait une source permanente d'inspiration des rockeurs britanniques.

On pourrait donc résumer deux grands fondements structuraux qui constituent l'idéologie du Rock révolutionnaire : la prise de conscience du « je » et du « moi » - donc un individualisme marqué par le Romantisme imprégné par l'imaginaire de la Renaissance et du siècle des *Lumières* en Europe, et les influences des cultures populaires des États-Unis à partir des années 1960.

Les deux fondements structuraux sont ainsi les significations voilées derrière le SIGNE du Mythe du Rock « révolutionnaire » aux États-Unis et en Grande Bretagne. Ils ont constitué les « canons » pour la musique Rock en devenant le Mythe eux-mêmes au cours des années 1960, et ont établi en même temps une hégémonie artistique et intellectuelle à l'échelle mondiale. C'est ainsi que le *Yaogun* (« le Rock chinois », s'il existe en tant que tel), est depuis sa naissance sous la pression d'une « authenticité des États-Unis et de la Grande Bretagne » et a intégré en quelque sorte une angoisse concernant la « caractéristique chinoise » du Rock.

3. Double face du Mythe du Rock : la subversion et le pouvoir

Jacques Attali a souligné qu'avec la musique sont nés le pouvoir et son contraire : la subversion. Ainsi, le Mythe du Rock « révolutionnaire » signale simultanément son autre côté : le pouvoir. Comme c'est un produit culturel parmi les autres « né » à l'intérieur du système capitaliste, il ne pourra jamais vraiment échapper au contrôle du grand mécanisme du pouvoir central dont il constitue une des composantes - le pouvoir de la classe dominante - l'argent, car le Rock, tout comme le bruit dans le sens du Attali, « s'inscrit dès son origine dans la panoplie du pouvoir : il définit la propriété, indique les frontières d'une puissance, marque la possession d'un

¹¹² Wicke, *Rock Music*, p.99.

espace, donne les moyens de s'y faire entendre et d'y trouver sa nourriture - d'y survivre ». ¹¹³

A. Paradoxe dans le Mythe du Rock « révolutionnaire »

Bien que le concept central du Mythe du Rock « révolutionnaire » soit de faire croire que le Rock peut ébranler les valeurs et les ordres sociaux établis, la réalité s'avère finalement assez contradictoire. Comme Peter Wicke l'a constaté, « la plupart des musiciens du Rock sont issue de la classe moyenne (les petits bourgeois) et ils n'ont jamais expérimenté la vie quotidienne des jeunes adolescents issus de la classe ouvrière ». ¹¹⁴ Pete Townshend, musicien du Rock a aussi affirmé que « les fans et les musiciens Rock sont associés avec des structures d'espacement différentes, ils mènent des modes de vie complètement différents ». ¹¹⁵

En effet, comme Peter Wicke l'a déclaré, les Beatles n'ont pas vraiment changé les situations sociales des jeunes anglais issus de la classe ouvrière, ils n'ont pas modifié non plus leurs conditions de vie concrètes, ils ont juste utilisé les éléments issu du quotidien de ces jeunes anglais de la classe ouvrière et leur ont donné un sens spécifique en les mettant sur le devant de la scène. Etant donné que le Rock est un « produit indigène » apparu à l'intérieur du système capitaliste dans des pays comme les États-Unis et la Grande Bretagne, il était obligé d'utiliser tous les éléments du même système (les technologies, les moyens de distributions, le logique du marché) pour se « révolter » ou « s'opposer » au système lui-même, cela explique pourquoi la subversion prétendue par le Rock dans les années 1960 n'était finalement qu'un « concept ». Finalement, toutes les « révoltes » ou les « subversions » ne constitue qu'une « implosion », un changement de « signifiants » - la forme pure - qui suit la même logique de fonctionnement. Tout comme la musique des Beatles fut submergée au fur et à mesure par le *Hard Rock* vers la fin des années 1960 représentant avec des groupes tels que Black Sabbath ou Led Zeppelin en réponse aux besoins croissants de retrouver dans les musiques populaires leurs expériences quotidiennes de la classe d'ouvrier en Grande-Bretagne.

¹¹³ Attali, *Bruits*, p.15.

¹¹⁴ Texte original en anglais: "Most rock musicians come from the petit bourgeois middle classes and have never experienced the everyday life of working-class teenagers", in Peter Wicke, *Rock Music*, p.91.

¹¹⁵ Texte original en anglais: "Rock audiences and rock musicians are geared to different time structures, they lead different lives entirely", citation de Peter Wicke tirée de "The Rolling Stone Interview: Pete Townshend", in *Rolling Stone*, 28 septembre 1968, p.14.

Dans son œuvre « Les crises du capitalisme », Karl Marx présente son analyse de la crise du système de capitaliste. Selon lui, la recherche incessante du profit et la valorisation du capital incite à produire toujours plus alors que la consommation reste limitée. Peu importe la forme qu'elle a, une entreprise capitaliste cherchera toujours à faire du profit. La surproduction oblige à réduire la production, impose le chômage partiel et les licenciements. Des entreprises font faillite, les actions chutent en bourse, le chômage multiplie et la surproduction s'étend. Les crises résultent ainsi des contradictions inhérentes au capitalisme. N'oublions pas que le Rock aux États-Unis et en Grande Bretagne, malgré toutes ses formes mystifiées et diverses, reste un « artefact-enregistrement », autrement dit, une marchandise, il ne pourrait donc jamais s'émanciper de la logique du système capitaliste.

Suite au même mécanisme, plus un rockeur est célèbre du fait que son œuvre se revendique anti-commerciale, plus il retire le profit pécuniaire de son activité artistique. D'ailleurs, l'individualisme extrême issu du Romantisme du dix-neuvième siècle parmi les musiciens Rock aux États-Unis et en Grande Bretagne dans les années 1960 les ont finalement enfermé dans leur propre vision artistique et intellectuelle du monde, et les a éloigné des expériences et de la réalité des jeunes générations qu'ils avaient prétendu représenter et éventuellement changer. Tant et si bien que ces musiciens Rock ont obtenu de grands succès à l'époque, la célébrité et l'argent qu'ils ont acquis à cette occasion les ont poussé dans la couche sociale la plus élevée dans une société capitaliste, et les ont donc irrémédiablement isolé des situations de vie des autres classes sociales. En même temps, la surproduction de disques est impossible à éviter une fois que la roue de la grande machine capitaliste continue à tourner, cela a engendré en quelque sorte le phénomène du business et de la culture de *Dakou* en Chine vers la fin des années 1990.¹¹⁶ Enfin la phrase de Steve Rawlings en 1984 illustre bien ce paradoxe ironique :

The fact that bands can do exactly what they want and appeal to a mass audience is more subversion than a minor little revolution going on in your backyard. If you can creep into that big, shitty

¹¹⁶ Le terme en chinois *Dakou* 打口 signifie littéralement « faire un trou » ; les cassettes et les CD *Dakou* (Les cassettes et les CD « à trou ») sont troués et perdent par conséquent une partie de leur contenu, mais il est toujours possible d'en écouter les pistes intactes. Durant les années 1990, pour les jeunes amateurs de musique chinois, les cassettes et CD *Dakou* sont devenus une source importante et cachés (la circulation des cassettes et CD *Dakou* reste toujours illégale) pour découvrir différents genres de musique du monde y compris le Rock. Nous allons procéder à une analyse approfondie du business et la culture de *Dakou* dans la seconde Partie de cette thèse.

business and sell a million on your own terms, that's what's important.¹¹⁷

L'essentiel se trouve dans le fait qu'il est beaucoup plus important que les groupes peuvent faire ce qu'ils ont envie de faire en interpellant des auditeurs de masse, c'est largement plus subversif par rapport une petite révolution frivole dans la cour de ta maison. Ce qui est vraiment important, c'est que tu puisse se glisser dans ce sale trou du business et vendre des millions de disques à ta propre réputation.

B. Le Rock : source de transcendance et de révolte

Certes, le Rock est dans la plus part de temps un imaginaire et un mythe, tout comme la « révolution » ; certes, le Rock risque toujours d'être récupéré, disent certains, et il a bien du mal à échapper au système marchand dans une société de consommation. Mais comme Pouivet l'a souligné : « Fondamentalement, c'est une musique rebelle. Une musique politique. » Il continue à préciser que « il ne s'agit pas de politique politicienne, ou des grandes théories philosophiques », mais il s'agit d'une « contestation primaire, qui 'prend aux tripes' ». ¹¹⁸

Rappelons-nous que dans le bilan sur l'ontologie du Rock, nous avons analysé la notion du Rock dans deux cadres différents : l'un sur le plan métaphysique et l'autre sur le plan idéologique. Sur le plan métaphysique, le Rock dépasse le cadre du Mythe et existe comme un assemblage des *pratiques* et des *attitudes* relatives au Rock, qui tentent de dépasser toutes formes de limite et de norme. Le Rock essaie toujours de trouver une certaine « liberté », voire une transcendance de soi. Comme il n'y a pas de pouvoir sans contrôle du bruit, il n'a pas non plus de liberté sans musique. Dans son discours, Gilbert Rouget déclara : « l'individu en transe est totalement engagé, il a perdu toute conscience réflexive, il est incapable de tout retour sur lui même...La transe est un dépassement de soi-même, une exaltation du moi, une libération du corps ». ¹¹⁹ Jacques Attali a affirmé le rôle revendicateur de la musique : « Elle incite au dépassement de soi et des autres, à aller au-delà des normes et des règles, à se faire une idée, même faible,

¹¹⁷ Citation in *New Musical Express*, London, 21 April 1984, p.13.

¹¹⁸ Pouivet, *L'ontologie du Rock*, p.17.

¹¹⁹ Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980.

de la transcendance ». ¹²⁰ De même, nous pouvons nous rappeler encore une fois la remarque faite par Peter Wicke sur le Rock dans les années 1960 :

[...]Le son était considéré comme une sorte de matérialisation de la conscience. L'expansion des environnements sonores à l'aide de la musique a été considérée comme une expansion de conscience, d'où devait surgir de nouvelles façons de percevoir le monde et des réactions en son sein. L'enjeu essentiel était de créer une nouvelle forme d'art en associant la musique, la lumière, des sentiments physiques et temporels pour constituer une expérience totale où l'art et la vie quotidienne pourraient être distillés en une seule unité. ¹²¹

De ce point de vue, on pourrait dire que le Rock et d'autres styles musicaux dérivés du Rock plus tard en tant que « pratique musicale vivante », suscite toujours une certaine révolte « fondamentale », c'est une contestation qui cherche non seulement à dépasser ou à déconstruire une certaine oppression politique, économique ou idéologique, mais aussi à dépasser toute sortes de « normalisation » dans le sens de Michel Foucault. ¹²² En outre, au lieu de se retrouver dans un « champ » de révolte isolé ou indépendant du « champ » de pouvoir, cette contestation est étroitement liée à la fois avec le pouvoir (l'État, la classe dominante) et l'argent (le marché). Il est simultanément un outil de pouvoir idéologique et économique, et source de transcendance et de révolte. Le Rock, dans ce sens, tout comme le Blues « qui donne cette indicible couleur bleue à la « Grande musique noire », est une pratique musicale qui donne cette indicible couleur contestataire à la « Grande musique populaire ». ¹²³

Avant de poursuivre la réflexion, précisons ici que nous ne prétendons pas que *toutes* les musiques Rock sont contestataires, il existe certainement toujours des touches dite « réactionnaires » (le nationalisme, le racisme, le culturalisme, etc) dans le Rock. Cependant, la contestation fondamentale du Rock évoquée ici fait partie prenante des

¹²⁰ Attali, *Bruits*, p.16.

¹²¹ Wicke, *Rock Music*, pp.99-100.

¹²² La notion de la « normalisation » est un concept essentiel dans l'œuvre de Michel Foucault, dans *Surveiller et Punir*, Foucault a démontré que la normalisation disciplinaire consiste à poser un modèle optimal et à essayer de rendre les gens, les actes conformes à ce modèle ; on part de la norme pour distinguer ce qui est normal et anormal. L'opération de normalisation consiste à faire jouer les différentes distributions de normalités, de façon à ce que les « plus défavorables soient ramenées au plus favorables ». Cette opération est organisée sans les recours à une norme externe au processus, mais en s'appuyant sur les différences (les normalités) elles-mêmes, en les jouant les unes contre les autres. Voir Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993, cop. 1975.

¹²³ Pascal Anquetil, « Jazzin' the Blues » in *Jazzman* (hors-série), Paris, 1997, p.5.

convictions et du quotidien des musiciens et des amateurs de Rock. Ce phénomène s'est forgé à la fois avec le Mythe du Rock dès sa « naissance » dans les années 1950 aux États-Unis, et par une pulsion perpétuelle et irrésistible du « bon-vouloir » de tester la limite, de dépasser les normes, et de transcender le soi (cet ego-là) afin de trouver « le sens d'existence » de l'individu.

Chapitre II. *Yaogun* : « l'œuf/les testicules pondus par/sous le drapeau rouge »¹²⁴ - l'héritier imparfait du Mythe du Rock en Chine dans les années 1990



Figure 2 Couverture d'album de Cui Jian intitulé *Hongqi xia de dan* 红旗下的蛋 (Balls Under the Red Flag) sorti en 1994

Source : Siteweb du Cui Jian, http://www.cuijian.com/CHINESE/Pages/main_interce.html (consulté le 02-03-14).

¹²⁴ Le titre du chapitre est inspiré par le nom du troisième album de Cui Jian 崔健 intitulé *Hongqi xia de dan* 红旗下的蛋 (Balls Under the Red Flag) [L'Œuf/les testicules pondus par/sous le drapeau rouge], Cui Jian a fait plusieurs jeux de mot en chinois dans ce titre, car chaque caractère chinois a plusieurs significations ; le caractère chinois *dan* 蛋 désigne littéralement « l'œuf » mais aussi le « testicule » dans le langage populaire ; *xia* 下 désigne littéralement à la fois « sous/au dessous » et « pondre », par exemple, l'expression en chinois *muji xia dan* 母鸡下蛋 signifie « une poule pond un œuf » ; le mot *hongqi* 红旗 désigne littéralement « le drapeau rouge », mais connote aussi le drapeau national de RPC. Par conséquent, ce titre est sujet à de multiples interprétations. Au moins six traductions sont possibles pour ce titre : soit « l'œuf sous le drapeau rouge », ou bien « l'œuf pondus par le drapeau rouge », « l'œuf sous le drapeau national », « l'œuf pondus par le drapeau national », « les testicules sous le drapeau rouge », « les testicules sous le drapeau national ».

1. Contexte : histoire discontinue du *Yaogun* (avant la « mondialisation »¹²⁵)

Yaogun 摇滚 est la traduction en chinois pour le terme en anglais « Rock and Roll ». Selon Jonathan Campbell, l'objectif principal de son livre sur le rock chinois intitulé *Red Rock*, est de prouver au monde entier que le *Yaogun* possède sa particularité spécifique qui lui permettrait de gagner suffisamment de respect et de constituer sa propre catégorie pour asseoir sa notoriété parmi les autres genres musicaux. Il a donc gardé le terme *Yaogun*, afin de le distinguer avec le Rock dans le reste du monde. Nous allons poursuivre l'idée de Campbell dans ce travail.¹²⁶ L'objectif consiste à mettre en valeur les particularités du rock chinois, tout en veillant à soigneusement éviter l'écueil caractéristique des études comparatives axées sur une dichotomie stérile dénoncées par Edward Saïd dans l'Orientalisme, telle que « Rock Occidental » et « Rock Chinois », ainsi que l'écueil du culturalisme.¹²⁷ Avant que le temps de la « mondialisation » arrive en Chine, le *Yaogun* était quelque chose de similaire au Rock aux États-Unis et en Grande Bretagne sur la forme, mais de suffisamment particulier pour ne pas se confondre avec le Rock dans les autres parties du monde, et on ne pourra pas comprendre complètement la scène de la « musique indépendante » en Chine aujourd'hui sans savoir l'histoire générale du *Yaogun*. Comme Jonathan Campbell l'a affirmé :

¹²⁵ Précisons ici que le terme de « mondialisation » est employé dans le contexte socio-culturel spécifique de la République Populaire de Chine, c'est une procédure dont l'émergence s'est rapportée au moment où la Chine s'est intégrée dans le WTO (*World Trade Organization*) vers la fin des années 1990, beaucoup de changements sociaux et culturels en découlèrent pendant la « grande période » de « la réforme et l'ouverture », selon le chercheur Dai Jinhua, voir Dai Jinhua, *Yinxing shuxie*, 1999.

¹²⁶ Avertissement : nous répétons ici en quelques lignes une partie du contenu de l'introduction du travail présent concernant le choix d'utilisation du terme chinois *Yaogun*, dans l'objectif de ne pas perdre le fil de conducteur de cette thèse. Texte de Campbell d'origine en anglais : “And that's one thing this book is for : to show the world that *Yaogun* is special enough and can command the respect to earn its own section, while also being good enough and worthy of sharing space with the rest”, in Jonathan Campbell, *Red Rock : The Long, Strange March of Chinese Rock and Roll*, Hong Kong, Earnshaw Books, 2011, p12.

¹²⁷ Pour Edward W. Said, « l'Orientalisme » désigne une grande partie de ce que l'Occident a amassé comme savoir et comme imaginaire sur les autres cultures, notamment sur l'Orient. Selon lui, l'Orient a presque été une invention de l'Europe, depuis l'Antiquité lieu de fantaisie, plein d'être exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, d'expériences extraordinaires. Cet Orient est maintenant en voie de disparition : il a été, son temps est révolu. Voir Edward W. Said, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 2005.

The emergence of Rock and Roll defined the way in which *Yaogun* developed, and continues to develop. Because there was no way that rock in China could be like rock in America or England or Russia or Japan - not, that is, until the new millennium, when societal and technological developments truly freed Chinese citizens from constraints that may not have been physically preventing contact with and absorption of foreign culture, but might as well have been.¹²⁸

L'émergence du « Rock and Roll » a défini la manière d'être que le *Yaogun* a emprunté, et qu'il continue à suivre. Parce qu'il était impossible que le Rock en Chine soit identique au Rock en Amérique ou en Grande-Bretagne, ou en Russie, ou au Japon - non, le fait est que, jusqu'à l'arrivée du nouveau millénaire, au moment où les avancées sociales et technologiques ont pu véritablement libérer les citoyens chinois de nombreuse contrainte, citoyens qui, jusqu'à présent, ne pouvaient vraisemblablement pas avoir de contact physique avec la culture étrangère, encore moins envisager l'absorption d'une telle culture; alors que cela aurait pu avoir lieu.

A. Préhistoire: Décoration

La musique chinoise n'a pas attendu le Rock pour se « moderniser », en effet, il y avait déjà un courant assez important de modernisation et d'orchestration musicale à l'œuvre depuis la fin du dix-neuvième siècle, surtout dans la ville de Shanghai 上海 autour des années 1930.¹²⁹ Néanmoins, l'essor de la musique populaire dans les années 1930 a été interrompu par l'invasion du Japon et l'accroissement du patriotisme parmi le public et dans le milieu culturel. L'émergence du Rock ainsi que son développement vers la fin des années 1980 en Chine reprennent d'une certaine manière cette tendance de « modernisation » et d'ouverture enclenché à partir de la fin du dix-neuvième siècle. Par conséquent, si l'on tente de mieux comprendre la genèse de la culture de consommation dans la Chine d'aujourd'hui et de la remettre en question, il faudrait en réalité réexaminer toute l'histoire culturelle de façon générale de la Chine au vingtième

¹²⁸ Jonathan Campbell, *Red Rock: The Long, Strange March of Chinese Rock and Roll*, Hong Kong, Earnshaw Books, 2011, p15.

¹²⁹ Concernant la modernisation et l'orchestration de la musique populaire en Chine Populaire pendant les années 1930, voir Andrew F. Jones, *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*, Durham and London, Duke University Press, 2001.

siècle. Les chercheurs Wang Jing et Tani Barlow font référence au travail critique sur la culture de la consommation dans la Chine contemporaine réalisé par chercheuse chinoise Dai Jinhua, en réclamant que :

She questions the social legitimacy of consumer culture in China, while problematizing the elitist lineage of Western Marxism and reflecting on Chinese styles of intellectuality during the 1980s. This simultaneous critique of both the discourse of modernity and of the agendas informing China's recent emphasis on globalization requires her to reenvision the history of China in the twentieth century.¹³⁰

Elle remet en cause la légitimité sociale de la culture de la consommation en Chine, et en même temps problématise la lignée élitiste du marxisme occidental en faisant référence aux styles de l'intellectualité au cours des années 1980 en Chine. Cette critique simultanée à la fois du discours de la modernité et du programme qui révèle la mise en relief récente du gouvernement chinois sur la mondialisation, exige aussi un réexamen de l'histoire générale de la Chine du vingtième siècle.

Pour mieux comprendre le « champ » de la musique populaire qui est apparu de nouveau pendant les années 1980 en Chine, il est nécessaire et inévitable de retracer brièvement l'histoire de la musique populaire au début du vingtième siècle, et en particulier celle de l'instrumentation de la vie musicale des chinoises pendant les années 1930 à Shanghai.¹³¹ Cette période (au début du vingtième siècle jusqu'à la fondation de

¹³⁰ Wang Jing et Barlow Tani E. (Dir.), *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*, London, Verso, 2002, p1.

¹³¹ Ici on utilise délibérément « de nouveau » parce qu'il y avait une rupture sur le plan chronologique et géopolitique entre les années 1930 et les années 1980 dans l'histoire de la musique populaire en Chine. (Suite à la Guerre Sino-Japonaise à partir de la fin des années 1930 jusqu'au milieu des années 1940, les « champs » de la musique populaire en Chine s'est désagrégé. La musique dite « populaire » fut exclue et s'est exilée à Hong Kong et Taiwan suite à la fondation de la République Populaire de Chine en 1949). Pendant la décennie de la Révolution Culturelle, la scène de musique fut dominée par les « opéras modèles » (*yangban xi* 样板戏, dans les années 1970, la musique en Chine fut dédiée aux impératifs de propagande politiques. Les opéras révolutionnaires mis en scène durant cette période, ont, comme leur nom l'indique, opérés une fusion originale entre une tradition historique et les nouvelles orientations politiques). La musique « populaire » n'a pas pu apparaître de nouveau qu'à la fin des années 1970, à partir du moment où Deng Xiaoping 邓小平 lança la politique de réforme et d'ouverture en Chine en 1978. Sur l'instrumentation ou bien l'orchestration de la vie musicale des chinois pendant les années 1930s, voir aussi Andrew F. Jones, *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*, Durham and London, Duke University Press, 2001, chapitre I « The Orchestra of Chinese Musical Life », pp. 21-52.

la RPC en 1949) pourrait être considérée comme la période « préhistorique » de la musique populaire - dont le Rock - en Chine. L'importance d'ébaucher une brève introduction de cette époque consiste à resituer l'histoire du Rock dans un contexte plus large, afin de l'inscrire dans cette « longue durée » de l'histoire chinoise à partir de la fin du dix-neuvième siècle.¹³² Cette « longue durée » renvoie à une époque imprégnée et marquée par l'envahissement du monde occidental accompagné de toute sa logique économique et idéologique capitaliste, ainsi que par le cheminement perturbé et controversé de la Chine et des Chinois à l'égard de la « modernité ». Ignorer cette « préhistoire » où la musique fut entremêlée d'une manière explicite et inextricable avec le projet impératif et pressant de construction de l'État-nation chinois,¹³³ revient à ignorer à la fois le caractère morcelé et labyrinthique du Rock en Chine aujourd'hui, sa « prise de position » dans le « champ » culturelet sa relation avec les « champs » du pouvoir (politique, économique et idéologique).¹³⁴

En effet, le rock chinois n'apparaît pas *ex nihilo* sur une « page blanche » pour reprendre l'expression favorite du Président Mao pour désigner la Chine.¹³⁵ Avant le vingtième siècle, il n'y avait pas de « musique populaire » en Chine dans le cadre

¹³² « La longue durée » est un concept créé par Fernand Braudel en 1949 dans sa thèse *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* où il introduit un nouveau concept permettant une approche nouvelle des faits historiques. Il passe à côté de l'histoire dite traditionnelle (événementielle), cyclique et conjoncturelle (comme histoire économique et sociale), et propose une approche des études d'histoire caractérisée par des phases lentes. Il introduit l'histoire quasi immobile qui s'intéresse aux phénomènes extrêmement longs (évolution des paysages, histoire de l'homme dans ses rapports avec le milieu). De même, nous nous intéressons dans ce travail à la phase lente de l'évolution de la musique populaire en Chine, et pas seulement à l'histoire du Rock à partir de la fin des années 1980, afin de retracer le cheminement vers la « modernité » qui imprègne le développement du Rock en Chine jusqu'à nos jours. Voir Fernand Braudel, « La longue durée », in *Annales*, 13e Année, No.4, Oct.-Dec, 1958, pp. 725-753.

¹³³ Les réformateurs intellectuels, les musiciens ainsi que les critiques culturels utilisent la musique comme un moyen de résistance contre les invasions impérialistes des pays occidentaux, et également contre l'agression japonaise pendant cette période.

¹³⁴ Les « prises de position » au sein des « champs » au sens de Bourdieu sont déterminées à la fois par ces dispositions incorporées et par l'espace des possibles au sein des « champs ». A chaque moment de l'histoire en effet, l'état du rapport de forces dans les « champs » détermine les prises de position effectives et aussi potentielles. Pour plus des détails sur cette notion, voir Bernard Lahire (Dir.) *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte / Poche, 2001.

¹³⁵ Le premier président de la République Populaire de Chine Mao Zedong 毛泽东, déclara en avril 1958, que « la Chine est pauvre et blanche : mais sur une page blanche, on écrit les plus beaux poèmes », c'est dans cet esprit-là que commença la Révolution Culturelle (*Wenhua dageming* 文化大革命) en 1966 et s'achèva à la mort de Mao Zedong en 1976. Pour une brève introduction sur le commencement de la Révolution Culturelle, voir Alain Roux, « 1968 en Chine : l'année de tous les dangers », http://www.espaceacademico.com.br/084/84esp_roux.htm#_ftn1 (consulté le 15-05-2012).

national ni au niveau théorique ni pratique, il existait seulement une soi-disante « musique traditionnelle chinoise » (les opéras régionaux, les chants populaires, la musique de l'élite).¹³⁶

Dans son livre *Rites et Rock à Pékin*, Catherine Capdeville-Zeng résume la caractéristique de « la musique traditionnelle chinoise » en quelques points de repères : l'hétérophonie, l'irrégularité rythmique, les sons non-fixés et l'inégalité du tempo. Elle donne en même temps une description de la relation entre « les sons non-fixés » et la mélodie dans la musique traditionnelle chinoise comme ainsi : « la mélodie est une hiérarchie, c'est-à-dire un système organisé où les notes ont des valeurs différentes. A l'intérieur de la mélodie, chaque note, et particulièrement les notes non-fixées, ont une valeur individuelle ». ¹³⁷ De même, selon Jacques Gernet : « on a jugé souvent la civilisation chinoise peu propice au développement de l'individu. C'est qu'on la connaît mal, car elle abonde en esprits libres et indépendants, en originaux et en iconoclastes. Dans le cadre qui est le sien, elle est riche de traditions diverses ». ¹³⁸

En faisant référence aux remarques faites par Catherine Capdeville-Zeng et Jacques Gernet sur « la musique traditionnelle chinoise », l'objectif est de poser des repères d'analyse sur certains points qui ont de l'importance pour le Rock de la Chine actuelle, parce qu'il ont été conservés ou parce qu'ils ont été modifiés.

Au milieu du dix-neuvième siècle, les *Taiping* 太平 - « des brigands » ayant organisé une révolte anti-impériale sur un mode religieux chrétien introduisent la pratique du chant d'hymnes.¹³⁹ Ils copient directement ces chants des missionnaires

¹³⁶ Ici le terme « traditionnel » est abordé pour désigner la musique chinoise qui n'a pas eu d'influence ni de contacts avec celles des « pays d'extérieur » (*waiguo* 外国 en chinois, signifie littéralement « pays d'extérieur » et « pays étranger » dans un sens élargi, est un terme couramment employé par le discours officiel pour désigner tous les pays en dehors de la Chine au niveau géographique), Cependant, nous restons conscients que la notion de « tradition » est en effet une « invention » institutionnelle et sa connotation varie en fonction des pouvoirs dominants.

¹³⁷ Catherine Capdeville-Zeng, *Rites et Rock à Pékin : tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*. Paris, Les Indes savantes, 2001, p19.

¹³⁸ Gernet Jacques, *L'intelligence de la Chine, le social et le mental*, Gallimard, Paris, 1994, p.258. Pour donner une petite illustration de ce que disent Catherine Capdeville-Zeng et Jaques Gernet sur la « musique traditionnelle chinoise », nous avons mis une vidéo d'un morceau de *Guqin* 古琴 (ou bien *Qin* 琴, un des instruments les plus anciens et les plus traditionnels dans l'histoire de la musique chinoise), voir piste N.1 de disque interprété par Wu Zhaoji 吴兆基, un des maîtres de *Qin* le plus connus en Chine, c'est un morceau intitulé « Yiguren » 忆故人 [penser à un vieil ami].

¹³⁹ Le soulèvement *Taiping* 太平 (1851-1864) - l'appellation de l'armée composée par les membres d'origine paysanne (considéré par la Cours comme des « brigands » à l'époque) , est une révolte contre la Dynastie Qing 清 qui eut lieu en Chine entre 1851 et 1864, ce soulèvement majeur, selon Jacques Reclus, préluda à la déconfiture du pouvoir impérial en

protestants qui introduisent le chœur dans les églises. La pratique de la chorale connaîtra beaucoup de succès et sera introduite dans les écoles comme forme d'éducation moderne dès les années 1920. Dès les années 1910-1920, le retour des étudiants chinois de l'étranger a inauguré une nouvelle approche de la musique. Cela s'est traduit par l'adoption partielle de la notation musicale des pays comme les États-Unis et certains pays européens, en combinant des paroles créées par des jeunes intellectuels rénovateurs. Une nouvelle forme de musique intitulée « les chansons et les musiques d'école » (*xuetang yuege* 学堂乐歌) s'est ensuite rapidement suite à cette nouvelle approche, elles ont inspiré en quelque sorte l'émergence des « chansons révolutionnaires » plus tard.¹⁴⁰

Le début du vingtième siècle est une époque « d'occidentalisation » partielle avec l'adoption par les révolutionnaires chinois de concepts « occidentaux » tels que la liberté et l'égalité. Mais les textes des chansons ont souvent des accents nationalistes et anti-impérialistes. La contradiction de cette époque est que la Chine se fonde sur des idéaux « occidentaux » pour se réformer, dans la volonté de se réunifier et de s'émanciper de la tutelle du monde « occidental ».¹⁴¹ Puis, dans les années 1940, les

Chine. Cette rébellion massive et fulgurante contre la « bureaucratie céleste », était animée par un ardent messianisme égalitaire. Partie du sud de la Chine, elle se propagea jusqu'à contrôler durablement plusieurs provinces, établissant sa capitale à Nanjing 南京. Elle ne put être jugulée puis écrasée qu'au prix de millions de morts - et avec l'active complicité des puissances occidentales prédatrices. Voir Jacques Reclus, *La révolte des Tai-Ping : Prologue de la Révolution chinoise*, Montreuil, L'Insomniaque, 2007.

¹⁴⁰ Au début du vingt-et-unième siècle, plusieurs intellectuels et compositeurs chinois ont effectué des études au Japon, tels que Li Shutong 李叔同, Zeng Zhimin 曾志恣, Shen xingong 沈心工. Ils furent la première génération d'éducateurs et compositeurs de musique chinois qui ont introduit l'orchestration et les différents styles occidentaux dans l'éducation musicale au niveau institutionnel en Chine après leurs retours du Japon. Pour une présentation précise sur l'histoire de la musique populaire en Chine au début du vingt-et-unième siècle, voir Liu Jingzhi 刘靖之, *Zhongguo xin yinyue shilun* 中国新音乐史论 [Essai historique sur la nouvelle musique chinoise], Xianggang 香港, Xianggang zhongwen daxue chubanshe 香港中文大学出版社, 2009, pp.42-60.

¹⁴¹ Précisons que les termes tels que « Occident » et « occidental » employés ici s'inscrivent dans la convention établit par les débats et les discours durant cette période « rénovatrice » marquée par le mouvement du 4 Mai (*Wusi yundong* 五四运动) pendant les années 1920-1930 en Chine. Suite aux discussions à l'échelle nationale dans l'univers intellectuel sur la différence entre le monde « oriental » et « occidental », représenté par la publication de l'œuvre de Liang Shuming 梁漱溟 intitulé *Dongxi fang wenhua jiqi zhexue* 东西方文化及其哲学 [La culture et la philosophie d'Orient et d'Occident] dans les années 1920, pendant les années 1930, le courant d'« occidentalisation totale » (*Quanpan xihua* 全盘西化) proposé par Hu Shi 胡适 a eu des résonances remarquables dans l'histoire intellectuelle de la Chine du vingtième siècle. Voir Liang Shuming, *Dongxi fang wenhua jiqi zhexue* 东西方文化及其哲学, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 2006.

dirigeants communistes se sont inspirés de chansons populaires pour en faire des chants révolutionnaires destinés à galvaniser leurs partisans.

Par opposition à la tendance révolutionnaire, une deuxième forme de chant prend son essor au début du vingtième siècle : « le chant lyrique » (*shuqing gequ* 抒情歌曲) que les communistes appelleront « le chant pornographique » (*huangse gequ* 黄色歌曲).¹⁴² Cette deuxième tendance est également née de l'introduction du chant « occidental », mais il s'agit ici d'un chant plutôt individuel, et non pas d'un chant choral. Cette forme de chant est plus proche des chants populaires chinois des campagnes et des montagnes. Ces textes parlent uniquement d'amour et ignorent tout aspect politique. Après la fondation de la République Populaire de Chine en 1949, cette forme apolitique de chansons s'exile à Hong Kong et à Taiwan où elle continue de « se moderniser » en se mêlant à des éléments à l'extérieur du cadre de la « musique chinoise traditionnelle » (par exemple en donnant de moins en moins d'importance aux son non-fixés, en utilisant que des instruments « occidentaux » etc). L'exil du « chant lyrique » va laisser place au totalitarisme de la révolution communiste, et il faut attendre jusqu'à la fin des années 1970 pour que cette deuxième tendance réapparaisse. Le Rock en Chine supposé être « né » dans les années 1980 a, en réalité, été largement influencé par la portée qu'a eu ce courant lyrique dit « individuel » dans les années 1920 et 1930, étouffé par la fondation de la République Populaire de Chine.

D'un autre côté, la moitié de l'histoire de la Chine du vingtième siècle est imprégnée par la longue période de guerre (les deux guerres civiles, la guerre sino-japonaise durant les années 1920 et 1930), il y avait seulement quelques grandes villes bien « modernisées » telles que Pékin 北京, Shanghai 上海, Ha'erbin 哈尔滨 qui pouvaient fournir « un terreau » fertile pour « la musique populaire » qui s'inscrit dans le cadre de l'industrie musicale moderne.¹⁴³ A cette époque-là il n'était pas question d'une « culture de masse », étant donné que la notion de « masse » à l'époque de la

¹⁴² « Le chant lyrique » (*shuqing gequ* 抒情歌曲) et « le chant pornographique » (*huangse gequ* 黄色歌曲) sont des désignations officielles de ce deuxième courant musical pendant la période historique de la République de Chine, voir Jin Zhaojun 金兆均, *Guangtian huari xia de liuxing : qinlin zhongguo liuxing yinyue* 光天化日下的流行 : 亲历中国流行音乐 [La vogue en plein air : vivre la musique populaire en Chine], Beijing, Renmin yinyue, 2002.

¹⁴³ La Seconde Guerre sino-japonaise (la première eut lieu 1894-1895) fut une invasion massive de la partie Est de la Chine par l'Armée impériale japonaise, malgré les victoires initiales du Japon, la guerre dura huit ans. L'attaque japonaise provoqua une trêve dans la guerre civile qui opposait depuis dix ans le *Kuomintang* 国民党 et le Parti communiste chinois *Gongchandang* 共产党, ces deux mouvements réalisant une alliance contre l'envahisseur. Le conflit sino-japonais, particulièrement meurtrier, eut de lourdes conséquences sur l'histoire de la Chine et sur les équilibres géopolitiques de la région dans les décennies suivantes.

République Populaire de Chine n'avait rien à voir avec celle d'une société de consommation. Le terme de « masse », dans le contexte historique et spécifique de la RPC avant la politique de la « réforme et d'ouverture », renvoie précisément aux ouvriers, aux paysans, et aux soldats, représenté en chinois par le terme *gongnongbing dazhong* 工农兵大众 dans le discours officiel et dominant. Par ailleurs, la genèse de l'industrie musicale moderne dans les années 1920 et 1930 à Shanghai ne put en aucune circonstance s'accorder à l'accroissement du patriotisme dans les milieux culturels de l'époque. C'est aussi une des raisons pour laquelle « la musique populaire », y compris le Rock, doivent attendre les années 1980 - cinquante ans à peu près après sa première apparition en Chine continentale - pour apparaître « à nouveau ».¹⁴⁴ En même temps, cette apparition « de nouveau » est inévitablement associée avec un décalage ancré profondément dans l'imaginaire collectif de toute la société - un décalage avec le monde de « l'extérieur », et en particulier avec les pays d'« origine » de « la musique populaire » et du Rock, tels que les États-Unis et la Grande Bretagne.¹⁴⁵ « La musique populaire chinoise » a ainsi fait ses « premiers pas » dans la « grande période de la réforme et d'ouverture » à partir des années 1980, sur une rupture de l'histoire et sur un décalage « en arrière » profondément ancré dans la mentalité et l'imaginaire de toute une génération des « jeunes » après l'époque du « Grand président Mao » (terme en chinois dans le discours officiel pour désigner le présent Mao Zedong, *weida lingxiu maozhuxi* 伟大领袖毛主席).¹⁴⁶

¹⁴⁴ Pour une présentation précise sur l'histoire de la musique populaire en Chine au début du vingt-et-unième siècle, et notamment sur la « modernisation » de la « musique populaire chinoise », voir Andrew Jones, *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*, Durham and London, Duke University Press, 2001. Voir aussi Liu Jingzhi 刘靖之, *Zhongguo xin yinyue shilun* 中国新音乐史论 [Essai historique sur la nouvelle musique chinoise], Xianggang 香港, Xianggang zhongwen daxue chubanshe 香港中文大学出版社, 2009, pp.42-60.

¹⁴⁵ Il existe en chinois un terme spécifique dans le discours officiel pour désigner « les pays occidentaux bien développés » représenté par ces deux pays, *Yingmei fada guojia* 英美发达国家.

¹⁴⁶ On est d'accord avec le point de vue de certains chercheurs, que la notion de « jeunes » n'est en effet qu'une construction en changement permanent, qu'il n'y a pas de substance solides et immobile dans cette notion, voir Corrado Neri, *Âge inquiète, cinéma chinois : une représentation de la jeunesse*, Lyon, Tigre de Papier, 2009.

B. L'Idéologie communiste et la Révolution Culturelle : « source » du Mythe du *Yaogun*

Le Parti communiste fait grand usage de la musique de propagande. Les différents étapes politiques du communisme connaissent chacune un genre musical propre, par exemple, l'époque de Yan An 延安 (le « berceau » de la Révolution du Parti communiste chinois) : le mouvement des chants *yangge* 秧歌; le « Grand bond en avant » (après la fondation du RPC) : les chants populaires révolutionnaires ; la Révolution culturelle : les opéras modèles.¹⁴⁷ Avant de s'attarder à ce style d'opéra qui marque l'apogée de la « nouvelle culture révolutionnaire », l'évolution de la musique pendant cette période peut être résumée ainsi : exil du « chant lyrique » ; bannissement du *qin* 琴 stigmatisé comme l'instrument des lettrés ; développement des instruments solo, notamment du piano; modernisation des instruments (augmentation de la puissance sonore, introduction de notes tempérées). De tout ceci ressort nettement une volonté de destruction des richesses de la « musique traditionnelle chinoise », le problème de la relation entre le « caractère étranger » et le « caractère chinois » dans la musique est un problème de dosage, en quantité et en qualité. L'exemple de « l'opéra modèle » (*yangbanxi* 样板戏),¹⁴⁸ ainsi que de la mode vestimentaire durant cette période qui ont bercé l'enfance des rockeurs des années 1980 illustre ce point,¹⁴⁹ les éléments

¹⁴⁷ *Yangge* 秧歌, ou « le chant de pousse du riz », est une forme de danse folklorique chinoise originaire de la dynastie Song 宋. Elle est très populaire dans le nord de la Chine, c'est une des formes les plus représentatives des arts populaires au Nord de Chine. Sur ces genres musicaux correspondant aux mouvements et à l'idéologies dominante, voir Catherine Capdeville-Zeng, *Rites et Rock à Pékin : tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*. Paris, Les Indes savantes, 2001.

¹⁴⁸ Pendant la Révolution Culturelle, et jusqu'au milieu des années 1970, un nouveau genre musical domina la scène culturelle chinoise : « l'opéra modèle » (*yangban xi* 样板戏), il s'agit véritablement de donner un « modèle » (signification littéraire du mot *yangban* en chinois) aux masses, un modèle de chant et de jeu, mais aussi un modèle de pensée, un modèle directeur. Cette forme artistique est un savant mélange d'« opéra de Pékin » avec des influences musicales étrangères et s'est imposée partout en Chine à l'exclusion de tout autre genre d'opéra local. Seulement huit « opéras modèles » sont créés, auxquels sont ajoutés quelques rares adaptations. Pendant dix ans la Chine baigne entièrement dans « l'opéra modèle ». C'est un genre dans lequel l'apport musical « occidental » est intégré et joue un rôle important, en tout cas beaucoup plus important qu'il ne l'était dans la décennie précédente.

¹⁴⁹ Durant la « Grande Révolution Culturelle » (1965-1975), tout le monde sans exception, hommes, femmes, vieillards et enfants, portaient l'uniforme militaire, qui était considéré comme la tenue à la mode. L'uniforme militaire est devenu ainsi véritablement « populaire » sur l'échelle nationale (le costume militaire connu par sa forme monotone et sa couleur du vert sombre) . Le « père » du Rock en Chine Cui Jian a grandi dans les « cours militaires » (*jundu dayuan* 军区大院 en chinois pour désigner les quartiers habités par les membres de

emblématiques (et en particulier des éléments « superficiels » - la mode vestimentaire par exemple) de la période de la Révolution Culturelle sont devenues en même temps une « source » importante qui fait partie du fondement du Mythe de *Yaogun* construit au cours des années 1990, tout comme le slogan « Peace and Love » et la mode vestimentaire des « Hippies » pendant les années 1960 et 1970 aux États-Unis constitue la « source » du Mythe du Rock « révolutionnaire ».¹⁵⁰

C. Années 1980 : de la « chanson de variété » au Rock - la transition

Les mots « chanson de variété » traduisent l'expression en chinois *liuxing gequ* 流行歌曲 ou bien *tongsu gequ* 通俗歌曲 (la chanson populaire), née dans les années 1930, époque de « l'âge d'or » de la culture chinoise « moderne », qui est alors une traduction du terme anglais « popular songs ». Elle désigne précisément la tendance « lyrique » que nous avons évoqué antérieurement dans le même chapitre. La « chanson de variété » (*liuxinggequ* 流行歌曲 / *tongsugequ* 通俗歌曲) est souvent confondue avec la chanson de Hong Kong et Taiwan (*gangtaigequ* 港台歌曲 en chinois). Les deux groupes d'expressions ne sont pas synonymes mais sont souvent employées dans le même sens, notamment par les rockers pékinois. La chanson de variété des années 1980 est née de la chanson de Hong Kong et Taiwan. Celle-ci se spécialise alors sur le Continent, avec des artistes chinois de Continent, soit dans le sud, à Canton 广东, soit dans le nord, à Pékin 北京, ces chansons désignent surtout un certain style opposé aux « chants révolutionnaires ».¹⁵¹ Elles ont une connotation commerciale indépendante, parce que la variété s'est développée via des chanteurs indépendants et qu'elle est le premier style

famille militaire) et il a commencé sa carrière en tant que musicien professionnel dans l'orchestre d'État, sa tenue militaire (costume de couleur vert, voir les photos ci-dessus dans les textes) est devenue emblématique dans ses concerts de Rock (en Chine et à l'étranger) .

¹⁵⁰ Par exemple, dans la « première morceau du Rock chinois » de Cui Jian 崔健 intitulée « Yiwu suoyou » 一无所有 [Je n'ai rien], piste numéro deux de l'album *Xin changzheng lushang de yaogun* 新长征路上的摇滚 (Rock and Roll on the New Long March), on entend au milieu et vers la fin de morceau deux passages de son de *Suona* 唢呐, instrument traditionnel utilisé pour les représentations d'opéra de Pékin, il est aussi couramment utilisé dans la région au nord de la Chine. Voir la piste N°2 dans le disque.

¹⁵¹ Le terme « Continental » (*dalu* 大陆 en chinois, expression couramment utilisée pour désigner la République Populaire de Chine par opposition à Hong Kong et Taiwan) est employé ici d'un point de vue géographique, et par opposition complémentaire, l'« autre » - ou plutôt les Autres dans le sens de Todorov Tzvetan, - de Hong Kong et Taiwan. Sur la notion de « l'Autre », voir Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, Paris, Seuil, 1989.

musical depuis la « Libération » à s'être introduit librement sans l'autorisation ou la direction du Parti.



Figure 3. Le président Mao Zengdong
毛泽东 dans la tenue militaire typique
pendant la période de la Révolution
Culturelle.
Source : [http://nifangliubk.blog.163.com/
blog/static/126791220200981622145204/](http://nifangliubk.blog.163.com/blog/static/126791220200981622145204/)
(consulté le 04-04-13)



Figure 4. La tenue militaire à la mode
d'une jeune fille pendant la période de la
Révolution Culturelle.
Source : [http://www.jiaodong.net/special
/system/2009/09/27/010644326.shtml](http://www.jiaodong.net/special/system/2009/09/27/010644326.shtml)
(consulté le 04-04-13)



Figure 5. L'image de Cui Jian dans un Flash
vidéo de son chanson emblématique « Xin
changzheng lushang de Yaogu » 新长征路上的
摇滚 [Rock sur la nouvelle Longue Marche]
produit par un fan dans la première décennie du
vingt-et-unième siècle.
Source :
[http://phim19.com/video-videophim19-
olaalo_listf4bce8211785c7e17d0b13.html](http://phim19.com/video-videophim19-olaalo_listf4bce8211785c7e17d0b13.html)
(consulté le 02-06-2012)



Figure 6. Cui Jian chante sur scène sa
chanson « Yikuai hongbu » 一块红布
[Un morceau de tissu rouge] dans la
tenue militaire verte, un bandeau rouge
devant les yeux dans les années 1980.
Source : <http://www.mtyyw.com/438/>
(consulté le 02-08-2012)

Le mot « rock » (*Yaogun* 摇滚) commence à être employé par quelques musiciens à la fin des années 1970 et au début des années 1980. En Chine comme à Hong Kong et à Taiwan.¹⁵² Ce mot ne s'affirme dans la société pour désigner un style chinois de musique qu'après la reconnaissance du grand chanteur Cui Jian et s'impose peu à peu, avec la double construction du Mythe du Rock « révolutionnaire » via des revues de musique et des critiques de musique au cours des années 1990, pour désigner un style différent et opposé musicalement et littérairement, à la variété (*tongsu gequ* 通俗歌曲 / *liuxing gequ* 流行歌曲).¹⁵³

Dans son œuvre sur l'histoire de la musique populaire en Chine, Jin Zhaojun 金兆钧 déclara : « Il y a 20 ans, le destin de toute la Chine a été changé grâce à un slogan - *Shijian shi jianyan zhenli de wei yi biao zhun* 实践是检验真理的唯一标准 et une nouvelle mesure de politique : 'la pratique est l'unique critère de la vérité' et 'la politique de la réforme et d'ouverture' ». ¹⁵⁴ La politique d'ouverture de Deng Xiaoping rend possible l'arrivée en Chine de « la musique pop occidentale » (*Oumei liuxing yinyue* 欧美流行音乐), c'est-à-dire de toute la musique de la jeunesse des États-Unis et d'Europe des années 1960 et 1970, y compris le Rock. Au début des années 1980, les jeunes chinois entendent parler des Beatles, de Bob Dylan, et des autres grands groupes occidentaux. Des cassettes sont apportées en Chine « sous le manteau », les cassettes des chanteurs de Hong Kong et Taiwan telles que Deng Lijun 邓丽君 (Teresa Teng) et Liu Wenzheng 刘文正 sont « importés » sur le Continent clandestinement, et ces chanteurs sont vite devenus des idoles pour toute une génération des jeunes chinois. Dans le même temps, au début des années 1980, la libre circulation des cassettes de musique populaire « étrangères » y compris celles du Hong Kong et Taiwan, n'étaient pas encore autorisées par l'État chinois, un grand nombre des cassettes de Deng Lijun 邓丽君 par exemple, sont entrées sur le Continent par des moyens illégaux - transportées par des gens qui avaient l'opportunité de se déplacer à l'extérieur de la Chine continentale, des « copies » faites en privé ont été ensuite commercialisées au « marché noir », ces activités illégales étaient représentées par l'expression en chinois *zousi* 走私

¹⁵² Voir Jin Zhaojun, pp. 86-88.

¹⁵³ Cette procédure de la double construction du Mythe du Rock « révolutionnaire » au cours des années 1990 sera abordée dans le chapitre suivant.

¹⁵⁴ Voir Jin Zhaojun, p5. Le slogan et la mesure de politique de « la réforme et l'ouverture » lancés par le dirigeant de l'État chinois à l'époque de Deng Xiaoping marque une rupture avec la période de la Révolution Culturelle ainsi que le régime totalitaire de Mao Zedong, après le décès de Mao en septembre 1976 et la chute de la « Bande des Quatre » (*sirenbang* 四人帮) représentants de l'extrême-gauche, c'est vers Deng Xiaoping que se tourne l'ensemble de la population. Il représente alors le pilier de la deuxième génération de la direction collective chinoise, et devient « l'architecte en chef » de la « réforme et de l'ouverture » du pays, ainsi que de l'entreprise de « modernisation du socialisme ».

(littéralement signifie « circuler au privé »), c'était un phénomène très important au début du développement de la musique populaire en Chine. En quelques sortes, le commerce de *Dakou* (打口 signifie littéralement faire un trou sur les cassettes ou CD, que nous allons aborder dans la deuxième partie de cette thèse) dix ans plus tard a poursuivi le même « esprit » de *zousi*, et a considérablement contribué à la construction identitaire de la « génération de *Dakou* » : génération marginalisée par le modèle du « jeune chinois standard », qui rassemblait en même temps des amateurs de musique dite « alternative ». Ces jeunes consommateurs chinois constituaient la clientèle principale des vendeurs de *Dakou* de fin des années 1990 jusqu'au début du vingt-et-unième siècle, phénomène culturel que nous allons présenter et analyser dans la seconde partie par la suite.

En même temps, l'apparition du magnétophone après le lancement de la « réforme et de l'ouverture » ont changé radicalement la structure de la culture musicale chinoise. Le magnétophone de marque SANYO (sanyang 三洋) importé principalement clandestinement du Japon par Hong Kong, que les Pékinois appelaient familièrement « la brique » (*banzhuān* 板砖) à l'époque, étaient un symbole de « modernité », qui a changé complètement la façon d'écouter la musique durant les années 1980, désormais, écouter de la musique est devenue un geste individuel, par rapport à l'époque du régime de Mao, où la radio nationale était la seul média dominant diffusant de la musique. La société chinoise est entrée désormais dans une vraie ère marquée par « la modernité » où ses individus ont commencé à s'intégrer au fur et à mesure à l'imaginaire social capitaliste au sens de Castoriadis, par ailleurs, à part le magnétophone, le *walkman* apparu quelques années après a accéléré un mouvement de ce que Castoriadis appelle « la privatisation des individus » en Chine.¹⁵⁵ Ce changement radical du comportement quotidien qui est écouter la musique s'inscrit aussi dans le cadre de la « miniaturisation » de la musique, que Ray Chow a considéré comme une façon de créer l'espace entre « le soi » et « le monde », qui pourrait par conséquent favoriser une certaine liberté surtout par rapport à la diffusion sonore collective sous le régime totalitaire.¹⁵⁶ Comme le critique de musique populaire chinois Jin Zhaojun 金兆均 l'a affirmé :

¹⁵⁵ Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975 ; *Le monde morcelé : les carrefours du labyrinthe III*, Paris, Seuil, 1990 ; *Une société à la dérive : Entretiens et débats, 1974-1997*, Paris, Seuil, 2005.

¹⁵⁶ Rey Chow, "Listening Otherwise, Music Miniaturized: A Different Type of Question about Revolution" in Paul du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay, Keith Negus, *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman* (Culture, Media and Identities series), London, SAGE, 1997, pp.135-139.

盒式录音机的出现，使得大众音乐文化中出现了一个不依赖于统一传播渠道的个人化途经，自此，从根本上改变了大众音乐文化的格局。¹⁵⁷

L'apparition du magnétophone en Chine rend possible la dissémination de la musique populaire aux masses par un biais personnel, ce qui ne dépend pas du biais collectif centralisé. L'architecture de la musique populaire fut radicalement changée après.

Suite à la politique de « réforme et d'ouverture », en plus du magnétophone, une série des produits emblématiques de la « modernité » furent importés clandestinement de Hong Kong vers la ville de Canton (Guangzhou 广州, situé au sud-est de Chine en face de Hong Kong, est une des villes chinoises qui « ouvrirent les portes » dans un premier temps vers le monde extérieur), tels que les lunettes de soleil, la montre électronique, le pantalon Flare ainsi que les cassettes - avec des morceaux dessus ou blanches.¹⁵⁸ La première société de disque nationale chinoise intitulée *Taipingyang yingyin gongsi* 太平洋影音公司 [la société de film et de son d'Océan Pacifique] fut fondée en 1979 à Canton, et elle a commencé pour la première fois à fabriquer des cassettes pour le public chinois, selon la statistique, le volume de vente atteignit huit millions de cassettes en 1980.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Jin Zhaojun, p.60.

¹⁵⁸ Etant donné que le nombre de cassettes « originaux » importés sont relativement peu, aussi dû au souci de prix, beaucoup des jeunes chinois à l'époque utilisaient les cassettes blanches pour « recopier » (*fanlu* 翻录) les rares cassettes originaux qui existaient sur le marché, cela restait sous-entendu « illégaux » dans le sens juridique vis-à-vis au « droit d'auteur » en Europe ou aux États-Unis, (le droit d'auteur en France est régi par la loi du 11 mars 1957 et la loi du 3 juillet 1985, codifiées dans le code de la propriété intellectuelle, voir H. Desbois, « Le droit d'auteur en France » 3e édition. In *Revue internationale de droit comparé*. Vol. 31 N°2. Avril-juin), la première loi concernant le droit d'auteur ainsi que les droits accordés par le « copyright » furent établies en 1990 pour la première fois en RPC, par conséquent, les pratiques de « recopier » les cassettes pendant les années 1980 pouvaient être considérées en effet comme des activités courantes. Sur le droit d'auteur en RPC, voir <http://www.wipo.int/wipolex/fr/details.jsp?id=6062> (consulté le 05-06-2012)

¹⁵⁹ Jin Zhaojun, p.6.

La même année, les « maisons de thé avec la musique » (*yinyue chazuo* 音乐茶座) se sont multipliées dans la ville de Canton, elles sont vite devenues populaires, « la musique légère » (*qing yinyue* 轻音乐, une autre appellation en chinois pour désigner la musique populaire, par opposition à « la musique lourde » - la musique officielle - au début des années 1980) est devenu pour la première fois une « culture à consommer » en Chine, les « maisons de thé avec la musique » sont devenues ainsi les premières modèles de « la commercialisation de la musique populaire ».¹⁶⁰

Avec l'apparition de produits de consommation incluant des « marchandises » et des biens culturels - la musique, une nouvelle « vague » apparut à partir des années 1980 - la nouvelle culture de l'extérieur (ou bien la nouvelle culture « occidentale » et « capitaliste », traduit dans le discours officiel par l'expression en chinois *Xifang wenhua* 西方文化 et *Ziben zhuyi wenhua* 资本主义文化), le nouveau « tempérament », bref, le nouveau mode de vie, ou bien la nouvelle « mode » de vie. En même temps, cette nouvelle « vague » des années 1980 annonçait déjà, d'une certaine manière, le fondement d'une « société de consommation » telle qu'elle existe aujourd'hui, car il s'agit là d'un des vecteurs privilégiés de la marchandisation généralisée des sociétés.

¹⁶⁰ Sur l'histoire de la « musique légère » et les « maisons de thé avec la musique » durant les années 1980 à Guangzhou, voir Jin Zhaojun, pp.57-60.



Figure 7. La foule fait la queue pour entrer dans une boutique de disques dans les années 1980 (la ville de Suzhou 苏州)

Source : <http://jiepaidao.cn/a/tupian/11709.html> (consulté le 04-04-13)



Figure 8. Dans une boutique de disque au début des années 1980, où toutes les cassettes devaient être présentées par un serveur. Un serveur était encore dans la tenue militaire de l'époque de la Révolution Culturelle.

Source : <http://jiepaidao.cn/a/tupian/11709.html> (consulté le 04-04-13)



Figure 9. L'image d'une publicité du magnétophone sur la télévision de marque Yanwu 燕舞 (signifie littéralement « les hirondelles qui dansent ») dans les années 1980, une des premières marques chinoise répandues à l'échelle nationale, la mélodie et l'image de ce jeune homme sont ancrés dans le mémoire d'une génération des jeunes (surtout ceux qui sont nés autour de l'année 1980).

Source : <http://jiepaidao.cn/a/tupian/11709.html> (consulté le 04-04-13)



Figure 10. Un chanteur du « pop » (« la musique légère ») sur la scène dans un « salon de musique populaire » (*Dongfang binguan yinyueting* 东方宾馆音乐厅) à Guangzhou 广州, dans les années 1980

Source : hoteldongfang.com (consulté le 04-04-13)

D. Cui Jian et la naissance du *Yaogun*

Cui Jian est considéré comme le « parrain du rock chinois » par les médias et les amateurs.¹⁶¹ Il a d'abord joué dans certains groupes composés par des membres venant de Chine et de pays étrangers vers le milieu du 1980 et ils jouent de la variété. De 1986 à 1988, Cui se produit sur les mêmes scènes que la variété. En 1986, il devient célèbre avec le chanson « Yi wu suo you » 一无所有 [Je n'ai rien] dans un programme télévisé, ce événement a été considéré comme le marqueur de la naissance du Rock en Chine. L'année suivante, il quitte son travail au sein de l'orchestre militaire. Son premier album *Xin changzheng lushang de yaogun* 新长征路上的摇滚 (Rock'n Roll on the New Long March) sorti en 1989 le rend célèbre. À la fin des années 1980 et au début des années 1990, avec des artistes comme He Yong 何勇, il commence à hybrider les éléments « traditionnels » et à intégrer le patrimoine folklorique chinois dans des mélodies Rock, parfois ponctuées de parodies de discours ou de proverbes du Parti communiste. Des influences du Reggae et du Jazz se font également ressentir dans ses créations.

L'appel de Cui Jian pour une nouvelle conscience politique était en phase avec les préoccupations des étudiants de son temps, c'est ainsi que quelques années plus tard, durant les événements de Tian An Men 天安门 en 1989, son premier chanson Rock « Yi wu suo you » 一无所有 [Je n'ai rien] devint le slogan des étudiants. Cependant, il a aussi payé un prix assez cher pour cette influence : au sommet de sa gloire, on lui coupe les ailes pour 13 années, entre 1990 et 2003, il sera en effet interdit de se produire devant un public de plus de 500 personnes. Pour les journalistes étrangers, Cui Jian devient un interlocuteur de choix : il est, pour eux, le symbole d'une culture « anti-pouvoir » ou bien une icône de la « contre-culture » chinoise dans les années 1980. Ils justifient ce terme à cause de son exclusion par la télévision et des nombreuses interdictions de ses concerts. Ce point de vue est à nuancer. En effet, Cui Jian a toujours pu enregistrer et diffuser librement ses cassettes, sa musique n'est donc pas si « anti-pouvoir » qu'on pourrait le penser, car l'État chinois a toujours la possibilité de le censurer - et il fait usage de ce droit quand il le veut. Toutefois, Cui Jian devient un personnage politique et très populaire surtout parmi les jeunes étudiants de fin 1980s au début 1990s, malgré tout, Cui Jian garde pendant toutes ces années l'intime conviction que « l'individu » doit se défier perpétuellement « la limite de soi » (non seulement la limite d'un régime, d'un parti politique ou d'une idéologie spécifique).

¹⁶¹ *Zhongguo Yaogun jiaofu* 中国摇滚教父 [Le parrain du Rock chinois] est une appellation communément admise par la plupart des médias qui parlaient de Cui Jian, ainsi que de ses « fans », voir http://www.rockinchina.com/w/Cui_Jian (consulté le 06-06-2012) .

Comme l'écrivain et le philosophe contemporain chinois Zhou Guoping 周国平 l'a affirmé :

他的作品之所以具有人们常常谈论的那种批判性，根源不在某种世俗的政治关注，而恰恰在他对于人的生存状态的关注和寻求真实人生的渴望。¹⁶²

La raison pour laquelle ses œuvres (œuvres de Cui Jian) sont imprégnées de l'esprit critique dont on parle souvent, c'est parce qu'il ne se contente pas de fixer son regard sur la politique dans un sens général, mais plutôt qu'il s'interroge sur « l'état d'être » des êtres humains, et sur la recherche d'une « vraie vie ».

Justement, dans la conversation avec Zhou Guoping, Cui Jian lui-même déclara :

实际上突破管理体制给的边缘，这是一种非常非常简单的挑战，你不用想就知道他们的态度，我们也习惯了，就当成乐趣了，就跟做游戏似的，有时就像小孩跟大人调皮一样。真正的挑战是面对曾经拥护过你、支持过你的人呢，你的亲朋好友，他们责问你的时候居然这么不理解你，那种挑战真是个人的挑战。¹⁶³

En effet, de dépasser la limite accordée par un régime politique ou idéologique, est un défi extrêmement simple. Tu pourrais savoir immédiatement leurs attitudes sans même avoir à y penser, et nous y sommes déjà habitués, nous y prenons même un certain plaisir, c'est comme si tu joues un jeu ou bien comme des enfants qui taquent les adultes. Le vrai défi, c'est quand tu es en face de ceux qui t'ont encouragé et soutenu, surtout tes amis proches et les membres de ta famille, et qu'ils te désapprouvent sans aucune écoute et aucune compréhension de ta vraie volonté, c'est à ce moment-là que tu sentiras le véritable défi sur l'individu.

¹⁶² Cui Jian 崔健, Zhou Guoping 周国平, *Ziyou fengge* 自由风格 [Le style libre], Guilin, Guangxi shifan daxue, 2001, p.5.

¹⁶³ Cui Jian, Zhou Guoping, *Ziyou fengge*, pp.71-72.

En effet, Cui Jian n'a pas abandonné jusqu'aujourd'hui ses convictions musicales et sa quête de la « vérité » - l'enquête sur « l'état d'être ». Au début des années 1990, il était non seulement un chanteur de Rock connu, mais aussi le plus grand et le seul capable à réaliser des concerts en solo et d'enregistrer une cassette, sans aucun soutien officiel. En 2012, il continue à donner des concerts dans plusieurs villes en Chine, et continue à défier toute sorte d'autorité, de limite, et d'« emprisonnement de soi ». ¹⁶⁴ Dans un interview sur le Rock en Chine, l'activiste et chercheur du Rock en Chine Jonathan Campbell déclara :

I can't think of someone who has ever been more worthy than Cui Jian for induction into the Rock and Roll Hall of Fame.¹⁶⁵

Je pense que personne d'autre que Cui Jian mérite d'être renommé dans le « panthéon du Rock'n Roll ».

E. L'année 1989 - le pivot de système

Dans le milieu de la musique populaire, l'année 1988 s'est terminée par une série des mouvements récapitulatifs dont le but était de résumer les concrétisations du développement de la musique populaire, afin de célébrer dix ans de lancement officiel de la politique de « réforme et d'ouverture » en 1978.¹⁶⁶ Elle a en même temps marqué

¹⁶⁴ Après une longue période d'interdiction de concert pour un public plus de 500 personnes, Cui Jian a relancé une série de grands concerts sur la scène centrale - *Beijing gongren tiyuchang* 北京工人体育场 [Le stade d'ouvrier de Pékin] à partir de la fin de l'année 2010, voir <http://music.yule.sohu.com/s2010/cbj/> (consulté le 07-06-2012), il a continué à donner des concerts en 2011 et 2012, dans plusieurs villes principales de toute la Chine telles que Jinan 济南, Shanghai 上海, Chongqing 重庆 et Shenzhen 深圳, voir le site officiel de Cui Jian <http://www.cuijian.com/> (consulté le 07-06-2012). Cependant, malgré la volonté toujours sincère pour la musique de Cui Jian, il a été « mythifié » par la plupart des médias et des auditeurs depuis les années 1980, en tant qu'un « héros révolutionnaire » contre le régime totalitaire, c'est aussi une des raisons de sa marginalisation pendant les années 1990 et dans le nouveau millénaire en Chine, la réémergence dans la première décennie du vingt-et-unième siècle de Cui Jian s'est intremêlée inévitablement, d'une tendance de la « consommation du Mythe » dans la Chine d'aujourd'hui, nous allons développer ce point dans la troisième partie.

¹⁶⁵ Interview de Jonathan Campbell intitulé "Why You Should Care About Chinese Rock and Roll", voir <http://asiasociety.org/blog/asia/interview-jon-campbell-why-you-should-care-about-chinese-rock-and-roll> (consulté le 07-06-2012)

¹⁶⁶ Une série d'activités furent organisées en 1988, y compris le grand spectacle intitulé « Défit : la musique populaire chinoise marche vers le monde » (*Tiaozhan : zhongguo liuxing yinyue*

la fin d'une période dans l'histoire de la musique populaire en Chine. Si pendant le tragique événement de Tian An Men 天安门 (la porte de paix) en juin 1989,¹⁶⁷ les étudiants ont bien défendu leurs « soifs de liberté et d'indépendance »¹⁶⁸ et apparaissent comme les grandes victimes d'un régime privé de compassion et de volonté de se démocratiser, les musiciens et en particulier les chanteurs « révolutionnaires » de Rock tels que Cui Jian, ou tel que le « chanteur militant » Hou Dejian 侯德健, que l'on a d'abord sollicité volontiers pour encourager les jeunes étudiants et les intellectuels les uns et les autres, au contraire de ce que l'on raconte dans beaucoup d'histoire culturelle du « rock chinois », voit aussi leur « chute ». ¹⁶⁹

zhouxian shijie 挑战-中国流行音乐走向世界) en octobre à Pékin; la compétition nationale intitulée « L'étoile d'or de l'année 1988 : les canons de musique de la décennie dans la « Nouvelle ère » (*xinshiqi shinian jinqu : 1988 nian xinxing* 新时期十年金曲, 1988 年金星), organisée par « le centre culturel international » (*guoji wenhua jiaoliu zhongxin* 国际文化交流中心) et le « Journal du peuple » (*renmin ribao* 人民日报), etc. En même temps, une « vague » d'admiration des « stars » de Hong Kong et de Taiwan dont le chanteur le plus en vue à cette époque était Qi Qin 齐秦 (jeune chanteur populaire de Taiwan), est apparue parmi les jeunes. Voir Jin Zhaojun, pp.163-164.

¹⁶⁷ En Chine, ce mouvement est connu sous le nom de *Liusi yundong* 六四运动 (« mouvement du 4 juin »). Cette désignation est calquée sur celle de deux autres manifestations : celle du 4 mai 1919, nommée *Wusi yundong* 五四运动 (« mouvement du 4 mai ») et celle du 5 avril 1976, nommée *Sinwu yundong* 四五运动 (« mouvement du 5 avril »). Cependant, le terme officiel utilisé par le gouvernement de la République populaire de Chine est *chunxia zhibiao de zhengzhi fengbo* 春夏之交的政治风波 (« troubles politiques du printemps et de l'été 1989 »). Dans le reste du monde, il est appelé « massacre de la place Tian An Men », « massacre du 4 juin » ou encore « massacre de Pékin ». En France, on parle également du « printemps de Pékin », par analogie avec le « Printemps des peuples » ou avec le « printemps de Prague ». L'expression « 4 juin » étant taboue et censurée jusqu'à aujourd'hui, les internautes chinois en ont inventé plusieurs façons pour détourner l'interdiction. Pour plus d'information sur l'événement du 4 Juin, 1989 et la suite, ainsi qu'un aperçu global sur l'histoire culturelle des années 1980 en Chine, voir Gregory Lee, *Un spectre hante la Chine : fondements de la contestation actuelle*, Lyon & Hong Kong, Tigre de papier, 2012; du même auteur, *China's Lost Decade : Cultural Politics and Poetics 1978-1990*, Lyon, Tigre de Papier, 2011.

¹⁶⁸ Voir Jacques Gernet, *Le monde chinois*, Paris, Armand Colin, 2003.

¹⁶⁹ Hou Dejian 侯德健 est né le 1er octobre 1956 à Taiwan 台湾, il est un chanteur et compositeur chinois. Depuis les années 1980, ses chansons sont populaires en Chine, Taiwan et Hong Kong. En 1978, Hou Dejian a écrit une chanson « Longde chuanren » 龙的传人 [Descendants of the Dragon] qui est devenue un canon dans l'histoire de la musique populaire chinoise. En 1989, lors des Manifestations de la place Tian An Men à Pékin, il entame une grève de la faim en solidarité avec les étudiants, en société de Liu Xiaobo 刘晓波 (prix Nobel de la paix 2010). Il a largement influencé les chanteurs populaires et les premiers rockeurs chinois y compris Cui Jian dans les années 1980, voir l'article de Xia Nan 夏楠, « Jiu rang ta xiang yizhige » 就让它像一支歌 [Laisse le rester comme une chanson], in *Shenghuo yuekan* 生活月刊 (*China Life Magazine*), N°59, Octobre 2010, <http://www.chinalifemagazine.com/Web/ShowNews.asp?id=1681> (consulté le 06-08-2012).

Au début des années 1990, les rockeurs à Pékin s'est enfermés dans des petits cercles fermés, appelés en chinois *quanzi* 圈子, le monde du « rock chinois » est passé par une période de démoralisation et de marginalisation et même de « décadence », loin du regard des scènes de musique principales qui étaient dominées par les musiques « pop » de Hong Kong et Taiwan (*gangtai liuxing gequ* 港台流行歌曲) et le *Kala OK* 卡拉 OK (Karaoké), forme de divertissement apparue vers la fin des années 1980 en Chine. En effet, l'année 1989, tant avant qu'après les événements de Tian An Men, connaît l'émergence de plusieurs nouveaux groupes à Pékin, tels que Tang Chao 唐朝 (Tang Dynasty), Heibao 黑豹 (Panthers), Yanjingshe 眼镜蛇 (Cobra) et 1989 一九八九. La scène Rock fut dominée par Cui Jian et le style *Heavy metal*, avec l'émergence de ces groupes naît en même temps une « société rock », appelée par les rockers eux-mêmes le « cercle du rock » ou *yaogunquanzi* 摇滚圈子, il rassemble également toutes les personnes gravitant autour de cette société est reste essentiellement masculin - il n'y avait seulement un groupe - Cobra composé par des femmes dans le monde du « Rock chinois » à l'époque.

Avec le changement brutal du climat politique de l'année 1989, le « cercle du rock » est devenu un milieu forcément fermé et *underground*, il a été marginalisé par les médias et l'histoire officielle du « Rock chinois » (même si, strictement parler, il n'y a jamais eu une « histoire officielle du Rock chinois », mis à part quelques articles sur Internet à partir de la fin des années 1990). Des vocabulaires alternatifs, des argots se développent dans le milieu du « cercle du Rock » tels que *xiguo* 戏果 [taquiner les *groupies*], *fei* 飞 [voler], signifie dans le sens figuré [se droguer]. Cette décadence figure l'esprit qui imprégna le monde du Rock pendant les premières années des 1990 - *tuifei* 颓废 (décadent) - que les rockeurs utilisent eux-même pour décrire l'ambiance de cette époque, beaucoup de critiques du Rock chinois utilisent aussi ce terme.¹⁷⁰ Enfin, l'année

¹⁷⁰ Pour plus d'information sur cette période *underground* et « décadente », voir Yan Jun 颜峻, *Neixin de Zaoyin* 内心的噪音 [Les bruits à l'intérieur], Beijing, Waiwen chubanshe, 2001; du même auteur, *Di di xia : xinyinyue qianxing ji* 地地下：新音乐潜行记 [Au dessous de sous terre : voyage discret dans le monde de la nouvelle musique], Beijing, Wenhua yishu chubanshe, 2002; sur le milieu du « cercle du Yaogun » en Chine au début des années 1990, voir Catherine Capdeville-Zeng, *Rites et Rock à Pékin : tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*. Paris, Les Indes savantes, 2001; Sur l'ambiance « décadente » du milieu de « cercle du Rock », voir le film de Lu Xuechang 路学长 intitulé *Zhangda chengren* 长大成人, qui était d'abord intitulé *Gangtie shi zheyang liancheng de* 钢铁是这样炼成的 [C'est ainsi que le fer se fabrique], après huit modifications, il a enfin pu passer la censure par *Zhongguo guojia guangbo dianying dianshi zongju* 中国国家广播电影电视总局 (l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision de la République Populaire de Chine) par le titre actuel en 1997, le film retrace l'histoire personnelle d'un jeune chinois qui a parcouru la période perturbée et complexe de la fin des années 1980 au début des années 1990, pendant laquelle il a participé aux premiers groupes du Rock en Chine dans la cours militaire à Pékin, après 1989, il est partie de Chine et y est retourné au début des années 1990, c'est à ce moment-là qu'il a découvert un monde fermé, marginalisé et « décadent », cette découverte

1989, avec tous ces grande transitions historiques et politiques, devient le pivot du système chinois. Comme le critique du Rock chinois Yan Jun 颜峻 déclara dans son résumé sur la décennie du « Rock chinois » depuis sa naissance dans les années 1980 :

从 1990 年到 1995 年，中国摇滚像是从无到有（技术），又像
是从有到无（精神）。¹⁷¹

De l'année 1990 à l'année 1995, le Rock chinois a parcouru un cheminement « de rien à tout » (au niveau de la technique), mais c'est en même temps aussi un cheminement « de tout à rien » (au niveau de l'esprit).

Si l'émergence et la popularisation de *Kala OK* en Chine avaient été un geste purement commercial en dehors du contrôle du mécanisme gouvernemental vers la fin des années 1980, la commercialisation des médias de masse serait un acte réformiste de la part du gouvernement. En 1989, la chaîne régionale de Guangdong 广东 *Zhujiang jingji tai* 珠江经济台 [la chaîne économique de Zhujiang] commença à se réformer et à se glisser vers une chaîne dans le cadre de « média de masse moderne », c'est-à-dire les médias de masse commerciaux selon une logique du système capitaliste. Un grand réseau de chaînes de télévision poursuivit rapidement cette évolution à l'échelle nationale. Les journaux, les magazines ont ensuite ouvert eux aussi les numéros spéciaux du « week-end » (qui comprenaient des contenus divertissants, commerciaux et non-politiques). De l'année 1989 à l'année 1993, selon le critique de musique chinoise Jin Zhaojun, « la tranformation et la commercialisation du réseau des médias de masse sont accomplis en Chine », la conséquence immédiate engendrée par cette transformation, selon lui, était « la transformation structurale du domaine culturel ». ¹⁷² En effet, à partir de ce moment-là, le pouvoir du capital (l'argent) a pénétré considérablement dans l'idéologie totalitaire dominée exclusivement pour le pouvoir

est clairement marquée par une phrase de lui adressée à son ami musicien dans le film : « Shaogenwo wantuifei, kanjianni wojiu xiangtu » 少跟我玩颓废，看见你我就想吐 [Ne fais pas semblant d'être décadent, ça me donne envie de vomir] (traduction littéraire en français), Référence du film en IMDb : tt0470617.

¹⁷¹ La préface intitulée « Tiexue huo daohan : zhuiyi shinian yaogun » 铁血或盗汗：追忆十年摇滚 [Sang de fer ou sueurs nocturnes : un rappel de la décennie du Rock chinois] de Yan Jun 颜峻, in *Di di xia : xinyinyue qianxing ji* 地地下：新音乐潜行记 [Au dessous de sous terre : voyage discret dans le monde de la nouvelle musique], Beijing, Wenhua yishu chubanshe, 2002, p.14.

¹⁷² Voir Jin Zhaojun, pp.164-165.

politique, et cela, malgré la paradoxal apparence, en étant et en restant toujours sous le contrôle de l'état chinois. On assistait en quelques sorte, à la transsition vers une société de consommation en gardant le régime communiste, centralisé et autoritaire. Il s'agit en réalité d'une stratégie sciemment utilisée par l'état chinois depuis le lancement de la fameuse politique de « réforme et d'ouverture », et entretenue par le discours de « la société harmonieuse » (*hexie shehui* 和谐社会) de Hu Jintao et Wen Jiabao - les dirigeants de la Chine entre 2003 et 2013.¹⁷³

Enfin, la remarque faite par Gregory Lee sur la genèse des événements dans l'année 1989 en Chine ainsi que sur le rôle contestataire du « parrain du Rock chinois » Cui Jian retrouve bien son sens :

Mais en 1989, la forme de pouvoir dictatoriale nécessitant constamment d'être rassurée sur l'influence de son idéologie et la nouvelle forme de pouvoir de transformation économique se trouvaient toutes deux en état de contestation.[...] Les poètes, et plus récemment le Club des Poètes Survivants qui avait lutté pour établir un nouveau langage au-delà de l'influence du Parti, étaient peut-être les seuls à avoir entrevu la réalité de la situation, à savoir que le véritable danger résidait dans l'abandon de l'expression et de la réflexion culturelle, au profit de la consommation de masse imposée par l'état et sa transmission et médiation télévisuelle. Pareillement, Cui Jian dans son message plus direct et populaire de sa « Nouvelle Longue Marche du Rock and Roll » renvoyait dos à dos la société totalitaire du passé et la société issue du matérialisme à outrance.¹⁷⁴

¹⁷³ Voir Jin Zhaojun, p.167. Sur la notion de la « société harmonieuse », voir la thèse de Thomas Bouthonnet, *Vers une « société harmonieuse » de consommation ? - discours et spectacle de l'harmonie sociale dans la construction d'une Chine "civilisée" (1978-2008)*, sous la direction de professeur Gregory Lee et soutenue en novembre 2009 à Université Jean-Moulin Lyon3.

¹⁷⁴ Gregory Lee, *Un spectre hante la Chine : fondements de la contestation actuelle*, Lyon & Hong Kong, Tigre de papier, 2012, pp.246-247.

2. L'Appropriation du Mythe du Rock en Chine : le Mythe du *Yaogun* dans les années 1990

A. Mythe du Rock « révolutionnaire » en Chine : mythe prolongé à travers la rubrique « Duihua yaogunyue » 对话摇滚乐 [Conversation sur le Rock]

Dans le premier chapitre de cette partie, nous avons déjà démontré le système du Signe au sens de Roland Barthes ainsi que son emploi dans l'analyse du Mythe du Rock « révolutionnaire ». Ainsi, à partir du procédé sémiotique, on peut également relever un certain nombre de points de « déchiffrement » ou de « déconstruction » des Mythes du Rock en Chine, étant donné que ces mythes étaient construits dans le cadre d'une « culture de masse » qui était en train d'être établit simultanément avec les classes de consommations correspondantes (principalement, la classe moyenne) ainsi que tous les composants de l'infrastructure sociale, culturelle et technologique pendant les années 1990 en Chine.¹⁷⁵ Concernant les Mythes du Rock « révolutionnaire », avant que l'ère de l'Internet n'arrive en Chine vers la fin des années 1990 (l'apparition d'Internet a pratiquement tout changé dans le domaine de la culture populaire y compris dans le monde du *Yaogun*), ces mythes furent principalement constitués par des textes - les articles des critiques « professionnels » (qui font partie des nouveaux phénomènes culturels émergeant au cours des années 1990 en Chine) publiés dans les magazines de musique et les commentaires donnés par les animateurs radio (qui était presque le seul média de masse qui donnait accès au monde du Rock avant l'arrivée d'Internet).¹⁷⁶ Dans

¹⁷⁵ Nous poursuivons ici la définition de « culture de masse » donnée par Roger Pouivet, selon lui, les « cultures de masse » sont économiquement et cognitivement d'accès facile. Mais il y a une condition supplémentaire selon Roger Pouivet qui va permettre de les distinguer nettement des « cultures populaires » : la production et la diffusion par des technologies de masse. Il a démontré en même temps que la caractéristique « ontologique » des « cultures de masse » est qu'elles sont douées d'ubiquité, donc rendu possible par les technologies de production et de diffusion contemporaines (le réseau de satellite et l'internet par exemple). Voir Roger Pouivet, *L'ontologie du Rock*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p.40.

¹⁷⁶ Avant l'émergence de l'Internet à partir de l'année 1997 en Chine et surtout pendant les premières années de 1990, il n'avait quasiment qu'un seul magazine de musique qui traitait le sujet du Rock - *Yinxiang shijie* 音像世界 [Le monde des sons et des image] et une émission radio principale qui diffusait du Rock - *Yaogun zazhi* 摇滚杂志 [Le magazine du Rock] de *Beijing yinyue tai* 北京音乐台 [Chaîne de musique de Pékin] (cependant, on a du changer le nom d'émission peu de temps après au *Xinyinyue zazhi* 新音乐杂志 [Le magazine de la « nouvelle » musique] vu que le mot *Yaogun* 摇滚 (Rock) était encore très sensible à

cette partie, on tente d'analyser d'une perspective globale et structurale l'ensemble des articles de la rubrique « Duihua yaogun yue » 对话摇滚乐 [Conversation sur le Rock] publiés dans la revue de musique *Yinxiang shijie* 音像世界 [Le monde des sons et des images], afin de démontrer la procédure de la construction d'une face de ce double Mythe du Rock en Chine que nous avons évoqué au début de la première partie.¹⁷⁷ D'une certaine manière, cette construction du Mythe à travers la rubrique « Conversation sur le Rock » a réussi à établir la base cognitive de « l'autorité » et de la « suprématie » incontestable du « Rock d'Occident », étant donné que c'était quasiment le seul magazine de musique qui traitait du Rock d'une manière « officielle » et « sérieuse » au début des années 1990, et c'était un des rares accès à la musique Rock. En réalité, la connaissance du Rock (et en particulier du « Rock d'Occident » et plus précisément, le Rock des États-Unis) de la plupart des amateurs, s'est forgée à partir de ce magazine (et de quelques rares émissions de radio ou des circulations calendestines des cassettes privées).¹⁷⁸ C'est ainsi que nous allons voir par la suite, comment

l'époque). L'animateur d'émission est Zhang Youdai 张有待, un des animateurs de radio et DJ les plus connus en Chine depuis les années 1990, il continue à animer plusieurs émissions à la Chaîne de musique de Pékin, il est en même temps DJ et organisateur de plusieurs bars musicaux à Pékin. Voir l'Interview de Zhang Youdai, <http://past.smweekly.com/Print/Article/5589-0.shtml> (consulté le 19-06-2012).

¹⁷⁷ La rubrique intitulée « Duihua yaogun yue » 对话摇滚乐 [Conversation sur le Rock] est sous la forme d'une conversation mensuel par Wang Xiaofeng 王小峰 et Zhang Lei 章雷, sur l'histoire culturelle de la musique Rock en générale, ayant l'objectif d'introduire cette musique à ses lecteurs, les articles ont été publiés dans la revue *Yinxiang shijie* 音像世界 [Le monde des sons et des image], Shanghai, *Yinxiang shijie chubanshe* 音像世界出版社, du Juin 1992 à Octobre 1994. Les deux auteurs de la « conversation » Wang Xiaofeng et Zhang Lei ont édité en 1999 un autre ouvrage sous le nom de *Oumei liuxing yinyue zhinan* 欧美流行音乐指南 [Guide de musique populaire d'Europe et des États-Unis], qui ressemble à une encyclopédie de musique populaire du monde européen et américain (d'autres continents à l'exception de l'Asie sont incluses aussi, mais ils possèdent relativement peu de place par rapport aux ces deux pôles géographiques dominants), cet ouvrage est devenu le canon de référence pour beaucoup des amateurs de musique populaire « d'étrangère » (sous entendus, les musique d'Europe et des État-Unis), et en particulier assez répondu parmi des amateurs du Rock. En 2008, ils ont publié une nouvelle version relue par deux éditeurs sous le même nom. Voir Wang xiaofeng 王小峰, Zhang Lei 章雷 (Dir.), *Oumei liuxing yinyue zhinan* 欧美流行音乐指南 [Guide de musique populaire d'Europe et des État-Unis], Nanjing, Nanjing daxue, 2008.

¹⁷⁸ Les deux auteurs de la « conversation », Wang Xiaofeng, Zhang Lei ont dirigé l'importante référence concernant la musique populaire des pays étrangers, *Oumei liuxing yinyue zhinan*, 2008. Cet œuvre devenait un canon pour les amateurs du Rock pendant les années 1990 en Chine, le critique de musique chinois Li Wan 李皖 a affirmé : « Zhongguo de yaogun yuemi, kongpa you yidaban shi shoule Wang Xiaofeng he Zhang Lei de qimeng » 中国的摇滚乐迷, 恐怕有一大半是受了王小峰和章雷的启蒙。 [Environ une moitié des amateurs du Rock en Chine ont probablement été éduqués par Wang Xiaofeng et Zhang Lei]. Voir

l'ensemble des articles de cette rubrique ont réussi à constituer, ou bien à « hériter » du concept du Mythe du Rock « révolutionnaire », que nous allons évoqué dans les deux premiers chapitres de cette partie.

a). Le *signifiant* du Mythe du Rock en Chine - sur la définition

Au début des années 1990 en Chine, peu de gens savaient définir clairement la musique Rock, étant donné que c'était un concept assez récent suite à la popularisation de Cui Jian vers la fin des années 1980, et que même la notion de « la musique populaire » (*tongsu gequ* 通俗歌曲 / *liuxing gequ* 流行歌曲) a suscité un grand débat dans les milieux culturels au début des années 1980.¹⁷⁹ La rubrique « Conversation sur le Rock » commence par donner la définition du Rock comme ainsi :

摇滚乐, 作为一种音乐, 它主要起源于黑人的“节奏布鲁斯”音乐, 并由白人参与表演, 演唱后才被西方社会真正接受; 但, 摇滚乐, 作为一种文化, 它所反映的便是整个西方社会。[...] 这里有一个概念需要解释, 即摇滚乐有广义和狭义之分。狭义的摇滚乐 (Rock n'Roll) 仅仅属于 50 年代, 而广义的摇滚乐 (Rock) 是指从“甲克虫”出现到现在的摇滚乐的通称。¹⁸⁰

Le Rock en tant que musique est originaire de la musique des noirs intitulée Blues, cette musique fut officiellement acceptée par la société occidentale seulement après qu'elle fut interprétée par des blancs. Cependant, le Rock en tant que culture, est une représentation de toutes les sociétés d'Occident. [...] Précisons ici qu'il y a deux niveaux concernant la définition du Rock, le premier niveau est étroit, il révèle la musique intitulée « Rock'n Roll », qui appartient seulement aux années 1950, alors que le deuxième niveau relativement large représente l'ensemble de musique « Rock » dont l'émergence fut marquée par l'apparition du groupe Beatles jusqu'à nos jours.

interview de Wang Xiaofeng, http://times.clzg.cn/html/2011-11/02/content_238103.htm (consulté 26-06-2012) .

¹⁷⁹ Voir Jin Zhaojun, pp. 8-10.

¹⁸⁰ L'Extrait de la rubrique « Duihua yaogun Yue » 对话摇滚乐 [Conversation sur le Rock], Juin 1992.

Etant donné que sur le plan idéologique, il existe seulement le Mythe du Rock (le Rock n'est qu'un concept, un concept façonné, qui varie au gré des différents contextes), nous allons nous concentrer exclusivement sur l'analyse du Mythe du Rock. Si on compare cette définition avec le Mythe du Rock « révolutionnaire » que nous avons démontré au premier chapitre de cette étude, nous pouvons tout de suite constater que, dans cette définition, les auteurs ont « hérité » de quasiment tous les concepts ainsi que de la structure principale du Mythe du Rock « révolutionnaire » constitué au cours des années 1960 en « Occident » et en particulier aux États-Unis et en Grande-Bretagne.¹⁸¹ Rappelons-nous que le *Signifiant* du Mythe du Rock « révolutionnaire » des années 1960 se limite au Rock aux États-Unis et se représente principalement par le personnage emblématique Elvis Presley, en voilant les facteurs divers et hétérogènes (les mélodies et les rythmes d'origine diverse et mélangée du monde mais non seulement des Noirs et des Blancs en majuscule). Dans cette définition de la « conversation », les auteurs ont parfaitement « hérité » du signifiant et du signifié du Mythe du Rock « révolutionnaire », par les deux niveaux d'explication concernant la notion du Rock : le « Rock and Roll » représenté par Elvis Presley aux années 1950 aux États-Unis - le *signifiant*, et le « Rock » représenté par les Beatles - le *signifié*. Même si les Beatles, dans les imaginaires sociaux occidentaux en général, ont rarement été considérés comme un groupe Rock, mais plutôt un groupe « pop-rock », ils restent toutefois emblématiques parmi les artistes de *British art school* dans les années 1960 en Grande-Bretagne, qui ont forcément contribué à la constitution du concept de la « révolution » au cours des années 1960. D'ailleurs, les auteurs ont confirmé en quelque sorte « l'authenticité » des musiciens blancs dans le monde « occidental » - « cette musique fut officiellement acceptée par la société occidentale seulement après qu'elle fut interprétée par des blancs ».

Cependant, le Rock, d'un point de vue musical et historique, n'est dans aucun cas une « authenticité » appartenant exclusivement aux musiciens blancs, Peter Wicke nous confirme ceci lorsqu'il écrit que :

Most of the Rock and Roll styles were variations on black forms that had taken shape before the white audience moved in.¹⁸²

¹⁸¹ Voir le Tableau 2 : schéma du Mythe du Rock « révolutionnaire » de cette étude.

¹⁸² Greil Marcus, *Mystery Train, Images of America in Rock'n' Roll. (Omnibus)*, London 1977, p166. in Peter Wicke, *Rock music : Culture, Aesthetics and Sociology*, p.35.

La plupart des styles du « Rock and Roll » sont des variations issues des modèles des musiciens noirs, ces styles ont été mis en place bien avant que les auditeurs blancs soient intervenus.

b). Le *signifié* du Mythe du Rock en Chine et son appropriation - quelques notions-clés

L'ensemble des rubriques « Conversation sur le Rock » est une présentation globale sur l'histoire culturelle du phénomène musical Rock (dans la « conversation », nous pouvons trouver non seulement des présentations sur la musique, mais aussi des commentaires et des critiques sociologique et philosophique).¹⁸³ Ainsi, les « conversations » représentent et transmettent inévitablement l'idéologie et les concepts du Rock et de la « société capitaliste moderne » de deux auteurs, ou bien des idéologies et des concepts qui ont influencé les auteurs directement ou inconsciemment. Etant donné que le *signifié* du Mythe du Rock « révolutionnaire » dans les années 1960 était le concept de la « révolution », nous pouvons trouver quelques notions-clés, à travers tous les articles de la rubrique, tout comme des échos du concept de la « révolution » résonnaient après vingt ans environ en Chine. D'ailleurs, nous pouvons constater dans ces notions-clés, que les fondements du Mythe du *Yaogun* ont été constitués simultanément au cours des années 1990 avec l'essor de Cui Jian. Ainsi, nous allons évoquer le *signifié* du Mythe du Rock en Chine dans cette rubrique en regroupant les extraits de la « conversation », sous quelques notions-clés, chaque groupe de textes illustrent ensemble un concept, une idéologie ou bien un « discours » qui sont ancrés dans l'ensemble de l'idéologie du *Yaogun* que nous allons décrypter par la suite.

Le Rock est naturellement contestataire et « révolutionnaire » dans « l'âme »

另外，了解摇滚乐，更重要的是了解摇滚乐背后的东西，即社会文化背景。像为什么 Sex Pistol、The Clash 等乐队的歌曲把矛头直接指向资本主义制度？为什么鲍勃迪伦的歌曲成为

¹⁸³ Les auteurs ont clairement signalé dès le début de la rubrique que, le Rock n'est pas seulement une forme de musique, mais aussi une culture, une façon d'être des « jeunes occidentaux » (*Xifang nianqingren* 西方年轻人), que les lecteurs pourraient « éventuellement apercevoir l'essentiel de la société capitaliste moderne » - les textes originaux en chinois : « Yexu, women tongguo yaogunyue zhemin jingzi, neng geng zhiguandi renshidao xiandai zibenzhu yi shehui de benzhi » 也许，我们通过摇滚乐这面镜子能更直观地认识到现代资本主义社会的实质, dans le premier numéro de la « conversation » en juin 1992.

60 年代青年文化的象征？为什么黑人一直引导着美国流行乐队的潮流？等等。¹⁸⁴

Par ailleurs, pour comprendre le Rock, il est primordial de comprendre ce qui se cache derrière la musique, soit le contexte socio-culturel. Par exemple, pourquoi les chansons des groupes tels que Sex Pistols et The Clash visent à critiquer directement le système capitaliste ? Pourquoi les chansons de Bob Dylan devenaient l'emblème de la culture des jeunes pendant les années 1960 ? Et pourquoi les noirs sont toujours à l'avant-garde de la mode dans le monde de la musique populaire aux États-Unis, etc.

“猫王”对摇滚乐的发展有着特殊的意义，他以一个白人身份把带有种族色彩的黑人节奏布鲁斯音乐“介绍”给了白人。……他的成就在于打破了摇滚音乐的种族界限，并使社会承认了摇滚乐的存在。他的社会效应比音乐更让人感兴趣。¹⁸⁵

Elvis Presley a un sens particulier pour le développement du Rock, étant un blanc, il a présenté le Blues - une musique des noirs teintée du discours concernant la « race » - aux auditeurs blancs pour la première fois.[...] Son succès repose sur le fait qu'il a cassé la barrière de « race » dans le monde de la musique, et qu'il a aidé le Rock à gagner sa légitimité dans la société. Son influence est plus intéressante et attirante au niveau social qu'au niveau musical.

“滚石”乐队是用音乐向传统的伪善进行宣战，触及了社会的敏感问题，诱发了青年人的反叛心理，他们的反叛精神几乎成了平民阶层与贵族阶层对抗的标志。¹⁸⁶

Les Rolling Stones utilisent la musique pour « déclarer la guerre » à l'hypocrisie traditionnelle, ils touchent-là un problème sensible dans la société et ont stimulé la mentalité rebelle chez les jeunes. Leur esprit contestataire est devenu presque l'emblème de l'opposition entre la classe défavorisée et la classe privilégiée.

¹⁸⁴ [Conversation sur le Rock], Juin 1992.

¹⁸⁵ [Conversation sur le Rock], Juin, 1992.

¹⁸⁶ [Conversation sur le Rock], Août 1992.

“性手枪”对流行音乐的攻击是一种本能，它涉及性，是为了弄清隐蔽在性后面的爱情的神秘；涉及爱情，是为了其后的家庭，涉及家庭，是为了其后的阶级体系；涉及阶级是为了其后的资本主义——最终是为了弄清战后西方资本主义社会自身的神秘性——但流行音乐以前从未涉及到这个领域。¹⁸⁷

L'attaque de Sex Pistols contre la musique « pop » est une intuition, il s'agit du sexe, ayant pour objectif de dévoiler le mythe d'amour qui est caché derrière le sexe ; il s'agit de l'amour, ayant pour objectif d'étudier la famille derrière ; il s'agit de la famille, ayant pour objectif de comprendre le système de classe masqué. Enfin, il a pour objectif définitif de « démystifier » le mythe lui-même dans les sociétés occidentales après la guerre, cependant, la musique « pop » n'a jamais abordé cet aspect.

Le Rock est « l'expression des jeunes » innovatrice et à l'avant-garde, qui représente la nouvelle conscience sociale

随着“甲克虫”的出现，摇滚乐进入了 60 年代便像瘟疫一样在欧美蔓延。……社会的动荡与人的内心世界的危机给摇滚乐的表现带来新的主题，他们在震耳欲聋中如梦初醒，却又走向另一个迷途，他们以前所未有的才气与反叛精神改变着整个世界的流行文化，动摇着社会沿袭下来的陈规陋习。¹⁸⁸

Avec l'apparition des Beatles, le Rock commençait à se propager considérablement en entrant dans les années 1960 aux États-Unis et en Europe [...] les ébranlements sociaux et la crise dans la psyché collective de l'époque ont foruns de nouveaux sujets au Rock. Ils se sont réveillés brutalement d'un grand rêve dans des bruits mais ils se sont dirigés vers un autre chemin perdu; ils changeaient la culture populaire de monde entier avec leurs talents et leurs esprits rebelles qu'on avait jamais vu, ils ébranlaient toutes les normes et les conventions dépassées à l'époque.

60 年代的摇滚乐从某种意义上来说反商业、反资本主义、激进或纯粹为娱乐业服务都是很自然的，它反对旧的传统、旧的价值观，并创造一种新的价值观和生活方式。……为什么它能拥有如此多的追随者？这是因为它始终是社会新文化、

¹⁸⁷ [Conversation sur le Rock], Mars, 1993.

¹⁸⁸ [Conversation sur le Rock], Juillet 1992.

新思潮、新意识的代表和象征，它始终是社会新一代人的代言者。¹⁸⁹

Le Rock des années 1960 était anti-commercial et anti-capitaliste d'un certain point de vue. Il serait tout à fait normal qu'il soit avant-garde ou bien purement ludique au service de l'industrie du divertissement. Il était contre la vieille tradition et les vieilles valeurs, il créait les nouvelles valeurs et les nouveaux modes de vie. [...] Et pourquoi il a eu tant de fidèles, c'était parce que il reste toujours l'emblème et la représentation de la nouvelle culture, la nouvelle vague de pensée et la nouvelle conscience sociale, il reste toujours le porte-parole de la nouvelle génération dans la société.

Le Rock est la représentation de « l'esprit de temps », qui est plus sincère, profond et sérieux (par rapport à la musique « pop »)

60 年代欧美摇滚乐坛上出现的一批以吉姆·莫里森为代表的摇滚先驱，他们都是一个与现代社会极不相容，又决不妥协的，孤独而绝望的灵魂。他们的音乐就是他们要求人性彻底解放的呐喊和哀鸣。从这意义上来讲，他们把摇滚乐带进了更深、更高的领域。尽管 60 年代的欧美摇滚乐已成为无法复制的历史，但是当我们今天重新领受这些音乐时，我们才意识到，正是由于他们为摇滚乐注入了这样的主题，才使这种音乐得以延绵发展几十年，而终于未曾衰败。那些灵魂的呐喊和哀鸣，似乎在今天，在这里又找到了共鸣.....¹⁹⁰

Les personnages avant-gardes sur la scène du Rock aux États-Unis et en Europe des années 1960, dont le plus représentatif était Jim Morrison, étaient des « âmes » solitaires, désespérées, qui n'étaient pas compatibles avec la société réelle, mais elles n'ont jamais fait de compromis. Leurs musiques étaient en quelque sorte leurs revendications, leurs cris et leurs larmes pour la liberté absolue de la nature d'humain. De ce point de vue, ils ont poussé le Rock vers un domaine bien plus profond et important. Même si l'histoire du Rock aux États-Unis et en Europe dans les années 1960 ne peut plus se reproduire, aujourd'hui quand nous réécoutons leurs musiques, nous nous rendons compte que c'était grâce à ces musiciens avant-gardes qui ont insérés les sujets profonds que le Rock demeure toujours. Les

¹⁸⁹ [Conversation sur le Rock], Novembre 1992.

¹⁹⁰ [Conversation sur le Rock], Février 1993.

cris et les larmes de ces âmes-là, il nous semble que nous pouvons retrouver leurs échos ici, aujourd'hui chez nous...¹⁹¹

作为一个真正的摇滚乐手，他不会愿意让艺术去迁就商业的需要。他追求的只是如何使自己的真实情感和思想通过音乐得到充分的表现和释放。摇滚乐敢于撕毁一切虚伪的粉饰，用真实的眼睛去表现一切的真实，无论是善的，还是恶的；是美的，还是丑的。¹⁹²

En tant que véritable rockeur, il ne se permettrait pas de faire des compromis au besoin du commercial en échange de son art. Il cherche uniquement à présenter et exprimer pleinement ses vrais sentiments et pensées à travers la musique. Le rock ose déchirer tous les camouflages hypocrites, et présenter toutes les vérités à travers des vrais regards.

Après avoir regroupé les textes sous ces notions-clés, nous pouvons nuancer quelques concepts essentiels qui régnaient dans cette rubrique emblématique au début du développement historique du Rock en Chine. **1.** Le Rock se distingue par une opposition consciente et délibérée à la culture dominante, et en particulier par rapport à la musique « pop » hypocrite, commerciale, et « sans l'âme ». **2.** L'ensemble de la « conversation » se manifeste par une intensification du Mythe du Rock des années 1960 (les auteurs ont mis beaucoup d'accents sur la période des années 1960 et en particulier aux États-Unis et en Grande-Bretagne), d'ailleurs, les auteurs et éditeurs ont montré une tentative de « transporter » les concepts « révolutionnaire » et « innovateur » pour comprendre les situations socio-culturelles de la Chine des années 1990.¹⁹³ **3.** À travers la « conversation », les auteurs ont réussi à établir, même si ce n'était pas forcément de leur volonté personnelle, une certaine suprématie dans le monde du Rock des États-Unis et Grande-Bretagne, tout comme les rockeurs issus des *British art school* en Grande-Bretagne dans les années 1960, qui ont établi une certaine priorité de la

¹⁹¹ Etant donné que c'est un extrait du numéro en février 1993, le « aujourd'hui » dans le texte implique naturellement le début des années 1990 en Chine.

¹⁹² [Conversation sur le Rock], Mai 1993.

¹⁹³ Les auteurs ont comparé les situations sociales entre les États-Unis dans les années 1960 et la Chine dans les années 1990, ayant objectif de faire une revendication de « la liberté absolue de la nature humaine », ce qui n'est pas, aux yeux de l'auteur de cette thèse, un geste inconscient.

notion concernant le « soi révolutionnaire », fortement marquée par la philosophie du Romantisme du dix-neuvième siècle en Europe.¹⁹⁴

Jusqu'alors, nous pouvons clairement voir une sorte d'« implantation » du Mythe du Rock « révolutionnaire » à travers l'ensemble des textes de la « conversation ». Cependant, les systèmes politiques ainsi que les situations socio-culturelles aux États-Unis et en Grande-Bretagne pendant les années 1960, n'ont en réalité peu de point commun avec ceux de la Chine pendant les années 1990, sans parler du domaine de la culture populaire. Enfin, est-ce que nous pouvons vraiment parler d'une « culture populaire » au plan national en Chine au début des années 1990 ? Si les auteurs et les lecteurs de la « conversation » ont éprouvé un certain « écho » du sentiment par rapport à l'esprit « révolutionnaire » des années 1960 dans le Rock des États-Unis ou d'Angleterre, ce serait plutôt au niveau d'un « état d'âme ».

En effet, si on jete un regard en arrière dans années 1980, on pourrait effectivement retrouver un lien entre l'enthousiasme et l'idéalisme dans le Rock des années 1960 aux États-Unis et en Grande-Bretagne et ceux des années 1980 en Chine, par conséquent, la tentative d'appropriation du Mythe du Rock « révolutionnaire » en Chine de la « conversation », qu'elle soit consciente ou inconsciente, est devenue plus ou moins compréhensible. De toute manière, on a toujours besoin d'un « autre » afin de définir le « soi ».¹⁹⁵ Il s'avère pourtant que, la nature profonde de la structure de « soi » reste toujours une structure « d'un soi par rapport aux autres », les « autres » sont devenus déjà partie intégrante dans la composition de « soi », d'une certaine manière, tout le monde se construit à travers un certain « autre » ou des « autres ». N'oublions pas que, dans la procédure de la « mondialisation » contemporaine qui est en effet une procédure de la « mondialisation du capitalisme », il n'y a que les pays en dehors de ce système (le capitalisme, ou bien en particulier, le néo-libéralisme des États-Unis) qui vont rencontrer ce problème de définition du « soi » et des « autres ».¹⁹⁶ Dans le monde

¹⁹⁴ Presque tous les références et les musiciens énumérés dans la rubrique étaient d'origine américaine et anglaise, dans le numéro du octobre 1992, l'éditeur de la rubrique a résumé ainsi : « Jīnguan meiguó shì yāogūnyuè de fāngxiāngdì, bīngqiè yìzhīshì yāogūnyuè zui fānróng de wútāi hé shìchāng, dàn wèi yāogūnyuè zuòchū jiéchū gōngxiàn de qùe wángwáng shì yíxiè laizi yīngguó yuèduì zhōngde yāogūn yìshùjiā » 尽管美国是摇滚乐的发祥地，并且一直是摇滚乐最繁荣的舞台和市场。但为摇滚乐做出杰出贡献的却往往是一些来自英国乐队中的摇滚艺术家 [même si les États-Unis est le pays originaire du Rock et il reste le marché et la scène les plus prospères du monde pour le Rock, les « artistes du Rock » qui ont contribué le plus dans la sphère du Rock étaient souvent d'origine anglaise], ces phrases illustrent bien l'idée de la suprématie dans le monde du Rock des États-Unis et de la Grande-Bretagne.

¹⁹⁵ « L'Autre » dans le sens de Todorov Tzvetan, voir *Nous et les autres*, Paris, Seuil, 1989.

¹⁹⁶ Le terme de néo-libéralisme désigne aujourd'hui un ensemble multidimensionnel d'analyses d'inspiration libérale - ou supposées telles - qui partagent un socle d'idées communes, dont

du Rock par exemple, les groupes et les chanteurs du Rock aux États-Unis et en Grande-Bretagne ne se posent jamais la question de la légitimité ou de « l'authenticité », cela relève en même temps, une certaine suprématie intellectuelle et artistique des pays « occidentaux » tels que les États-Unis et la Grande-Bretagne.

B. Cui Jian et le Mythe du *Yaogun*

« 想当年，谁不是，为了理想而理想？ »

« Cette année-là, qui n'était pas idéaliste simplement pour réaliser son l'idéal? »

Hou Dejian 侯德健 « 1983 »*

L'Histoire du Rock en Chine est dès ses débuts inextricablement prise dans le pêle-mêle de la confrontation, la conversion et l'intégration de l'hégémonie et la mondialisation du capitalisme. Depuis son arrivée en Chine, le « rock occidental » était toujours considéré comme « l'origine » ou « le centre » légitime de ce style musical.¹⁹⁷ Par conséquent, les rockeurs chinois devaient donc non seulement assumer toute l'idéologie relative au Rock, mais aussi avoir la pression d'être accusé comme une « contrefaçon » du « rock occidental ». C'est pour cette raison qu'il y a toujours une certaine angoisse et une certaine confusion concernant l'« authenticité du rock chinois », ou bien la « caractéristique chinoise » au cœur du monde du Rock en Chine.¹⁹⁸

le modèle le plus connu et le plus représentatif est celui des États-Unis. Gilles Dostaler a donné la définition scientifique du néo-libéralisme de façon critique : « la dénonciation du développement excessif de l'État-providence dans les pays développés après 1945 et de l'accroissement des interventions publiques dans l'économie », voir son œuvre *Le libéralisme de Hayek*, La découverte, 2001, p. 107.

* Parole de la chanson populaire intitulée « 1983 » de Hou Dejian, chanteur très en vue pendant les années 1980 en Chine continentale.

¹⁹⁷ Le « rock occidental » se traduit ici par le terme en chinois *Oumei yaogun* 欧美摇滚乐, il était largement utilisé pendant les années 1980 et le début des années 1990 pour décrire toutes les musiques Rock venant de l'extérieur, il renvoyait en général principalement au Rock des États-Unis ou de la Grande-Bretagne. Voir aussi l'analyse du Mythe du Rock « révolutionnaire » dans la partie précédente.

¹⁹⁸ Cette angoisse concernant « la caractéristique chinoise » est étroitement liée avec l'angoisse de la « modernité » ou de la construction d'un « État-nation moderne » en Chine datant de la

Ancré dans ce contexte historique, on pourrait constater que la représentation du Rock en Chine depuis une trentaine d'années se manifeste par deux constructions simultanées et interconnectées - le « Mythe du Rock » et celui du « Mythe du rock chinois » - que nous allons désigner en poursuivant le chercheur Jonathan Campbell par le terme de « Mythe du Yaogun », dont la représentation du « parrain du rock chinois » Cui Jian 崔健 pourrait être considérée comme l'emblème hybride qui réunie parfaitement ces deux mythes.¹⁹⁹

a). Cui Jian : *signifiant* ou l'icône du Mythe du *Yaogun*

手中的吉它就象一把刀子
我要剥下你的虚伪看看真的

La guitare dans mes mains est comme un couteau
J'aimerais trancher ton hypocrisie jusqu'à moment où j'apercevrai
quelque chose de vrai

Cui Jian 崔健*

Edgar Morin appelle les *stars* de cinéma occidental des dieux et des déesses et les compare avec ceux de la mythologie grecque. Il sous-entend par là que les *stars* sont des « supersonnalités » - des individus autonomes et spéciaux - appartenant à un *star-system* concurrentiel : il y a des nombreuses *stars*.²⁰⁰ Par opposition, en Chine, le monde de la chanson de la fin des années 1980 et du début des années 1990 était composé de vedettes de variété, de quelques groupes rock à peu près inconnus du grand public et de Cui Jian. Cui Jian lui-même tenait une place à l'époque spéciale, essentielle, centrale même supérieure, tout comme le rôle iconique de Elvis Presley dans les années 1950

fin du dix-neuvième siècle, mais elle est aussi liée avec une certaine crainte dans la construction d'image d'un « soi » par rapport aux « autres », que nous avons évoqué dans la partie précédente ; nous allons préciser cet aspect plus tard dans ce même travail.

¹⁹⁹ Campbell, *Red Rock : The Long, Strange March of Chinese Rock and Roll*, Hong Kong, Earnshaw Books, 2011, pp.14-15.

* Cui Jian, « Xiang yiba daozi » 像一把刀子 [Comme un couteau], dans son album *Jiejue* 解决 [La solution], Beijing, zhongguo beiguang shengxiang yishu gongsi BSL029, 1991.

²⁰⁰ Sur la mythologie des *stars* du cinéma européen et sa comparaison avec la mythologie grecque, voir la partie intitulée « Dieux et déesses » dans l'ouvrage de Edgar Morin, *Les stars*, Paris, Seuil, 1972, pp.36-65.

aux États-Unis dans le Mythe du Rock. Cui Jian n'est pas pourvu d'une qualité divine à l'image des *stars* occidentales dans le sens d'Edgar Morin, mais il tenait et il continue à tenir une place particulière dans la Chine dite « impériale » traduit par son appellation - *Zhongguo yaogun jiaofu* 中国摇滚教父 [le parrain du Rock chinois], telle qu'elle se révèle en relation avec la société représentée par le public de ses concerts au début des années 1990.²⁰¹

L'essor de Cui Jian 崔健 vers la fin des années 1980 fait partie de l'engagement des intellectuelles et des producteurs de l'époque, qui restaient profondément influencés et imprégnés par des discours contestataires et un sentiment collectif idéaliste même utopiste du communisme et de la révolution.²⁰² Il n'est donc pas très approprié ni opportun de considérer la genèse du Rock en Chine en tant qu'un produit qui s'inscrirait dans le cadre de « la culture de masse », comme c'était le cas pour le dit « Rock occidental ». ²⁰³

Tout comme cette « longue décennie perdue » au sens de Gregory Lee, la gloire et l'idéalisme du *Yaogun* reste éphémère pour la plus part de ses auditeurs, et le *Yaogun* a vécu un « déclin » ou une période *underground* à partir du milieu des années 1990 selon les médias et certains chercheurs dans le monde scientifique.²⁰⁴ « Le Rock en Chine »

²⁰¹ Lors de son concert dans la ville de Guiyang 贵阳 en 1992, le public a mis le slogan de bienvenue « Cui Jian, ni xingkule » 崔健, 你辛苦了 [Cui Jian, tu as de la peine], Le même slogan apparu au défilé de la fête nationale du premier octobre 1988 pour célébrer Deng Xiaoping 邓小平 - le vice premier ministre à ce moment-là, et son sens était « nous te remercions, Deng Xiaoping, d'avoir fait l'effort de venir nous voir défiler », selon Catherine Capdeville-Zeng, si l'on se réfère à la position symbolique d'empereur de Deng Xiaoping, une interprétation plus subjective de ce slogan serait « nous te saluons, Deng Xiaoping, notre empereur », par analogie, le slogan « Cuijian, tu as de la peine » peut être interprété comme « Cuijian, celui qui est supérieur, celui qui nous dirige » , voir Catherine Capdeville-Zeng, *Rites et Rock à Pékin : tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*. Paris, Les Indes savantes, 2001, pp.305-306.

²⁰² Voir le préambule de Gregory Lee, *China's Lost Decade : Cultural Politics and Poetics 1978-1990*, Lyon, Tigre de Papier, 2009. Voir aussi l'œuvre du même auteur, *Un spectre hante la Chine : fondements de la contestation actuelle*, Lyon & Hong Kong, Tigre de papier, 2012,

²⁰³ « Culture de masse » dans le sens où un produit culturel est produit, diffusé, et promu systématiquement et délibérément par une chaîne industrielle, pour un grand public de masse, dans ce sens-là, la culture Rock est née, s'est développée et « exportée » dans le monde entier en tant que produit dont la nature innée est d'être une marchandise de la société capitaliste, alors que pendant les années 1980, le Rock en Chine reste un outil d'expression politique et poétique dans l'univers culturel des élites (même si malgré les apparences, la musique Rock de Cui Jian était diffusée considérablement dans toute la Chine, mais cela dura seulement quelques années) .

²⁰⁴ Depuis la fin des années 1990, des articles et des commentaires portant les titres tels que « Zhongguo yaogun sile ma ? » 中国摇滚死了吗? [Le rock chinois est-il mort?], (<http://www.tianya.cn/publicforum/content/free/1/2486185.shtml> consulté le 10-07-2012) ou bien « Reqing shi ruhe lengque de ? » 热情是如何冷却的? [Comment la passion s'est refroidie] (<http://www.infzm.com/content/21015/> consulté le 10-07-2012) apparaissaient

est-il aussi « perdu », pendant la décennie des années 1990 ? Cependant, Cui Jian 崔健 n'a jamais cessé d'écrire des chansons de Rock et de sortir des nouveaux albums, les groupes légendaires du début de l'histoire du *Yaogun* tels que Tang Chao 唐朝 (Tang Dynasty), Hei Bao 黑豹 (Panthers) restent toujours sur scène (au moins jusqu'au moment de la fin de rédaction de cette thèse, c'est-à-dire l'année 2014). Des différents genres et sous-genres, de nombreux nouveaux groupes continuent à émerger tout au long des années 1990 dans un grand nombre des villes chinoises. Alors pourquoi ne parvenaient-ils (y compris Cui Jian lui-même) plus faire chavirer les foules dans la société chinoise, à leur faire espérer, crier, pleurer, comme la majorité des jeunes musiciens chinois tels que Cui Jian 崔健 l'avait fait vers la fin des années 1980 et au début des années 1990 ? La transformations d'une Chine dite « post-socialiste » vers une Chine de consommation est sans doute un facteur primordial; la perte d'intérêt des jeunes chinois pour l'idéalisme et la poésie dans un sens général durant les années 1990 pourrait être une autre explication complémentaire; cependant, « l'éternisation » au sens de Bourdieu de l'image de Cui Jian et du rôle « révolutionnaire » qu'il incarnait a aussi considérablement contribué à cette marginalisation du *Yaogun* au cours des années 1990.²⁰⁵ Nous allons par conséquent essayer d'analyser la procédure « d'éternisation » de l'image de Cui Jian - ou bien la fabrication de la plus grande icône du *Yaogun*, à travers le livre autobiographique en chinois de Zhao Jianwei 赵健伟 sur Cui Jian 崔健 par la suite.²⁰⁶

dans les presses et sur Internet. Voir aussi le livre en souvenir du Rock en Chine, Lu Juntao 陆俊涛, Li Yang 李洋 (Dir.), *Naban : weile zhongguo cengjing de Yaogun*, 呐喊:为了中国曾经的摇滚, [Crier : pour le rock en Chine d'autrefois], Guangxi, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2008. Pour le domaine scientifique, voir la thèse de Wang Qian, intitulé *The Crisis of Chinese Rock in the mid-1990s: Weakness in Form or Weakness in Content?*, soutenue en octobre 2007, à l'Université de Liverpool.

²⁰⁵ Dans son œuvre *La domination masculine*, Pierre Bourdieu a souligné que, dans l'histoire, tout ce qui apparaît comme éternel y compris la domination masculine, n'est que le produit d'un travail d'éternisation qui incombe à des institutions (interconnectées) telles que la famille, l'Église, l'État, etc. Pour les femmes, ce n'est qu'en s'attaquant aux institutions qui contribuent à éterniser leur subordination - Église, École, État - qu'elles pourront contribuer au dépérissement progressif de la domination masculine. Voir Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

²⁰⁶ Zhao Jianwei 赵健伟, *Cui Jian zai yin yusuo you zhong naban : zhongguo yaogun beiwanglu*, 崔健在一无所有中呐喊—中国摇滚备忘录 [Cui Jian, crier à partir de rien : l'agenda du Rock Chinois], Beijing, Beijing shifan daxue, 1992. C'est un livre qui a eu un écho auprès des fans de Cui Jian jusqu'au début des années 1990, l'auteur était un ami proche de Cui Jian, et le livre était écrit d'un point de vue assez subjectif, les parti-pris de l'auteur étaient sans doute loin d'être « irréprochables », surtout en ce qui concerne la signification et l'interprétation des chansons de Cui Jian, Cui Jian a même lancé un procès contre Zhao Jianwei après la publication du livre pour son utilisation de ces photos. Cependant, c'est juste parce que les points de vue de Zhao n'étaient pas si « conformes » à la vraie volonté de Cui Jian ni à la vraie situation de la scène du *Yaogun* à l'époque, que notre analyse de cette

b). Le Mythe du *Yaogun*

Tout comme la manière avec laquelle nous avons évoqué le *signifié* du Mythe du Rock en Chine dans la rubrique de la « Conversation sur le Rock », nous allons évoquer quelques notions-clés du Mythe du *Yaogun*, à travers « l'éternisation » de Cui Jian dans le livre de Zhao Jianwei 赵建伟 par les extraits de texte, chaque groupe de texte illustre, de façon explicite ou implicite, un concept, une idéologie ou bien un « discours », ancré non seulement dans l'ensemble de l'idéologie du Mythe du *Yaogun*, mais aussi dans l'imagination d'une génération des intellectuels chinois des années 1980.

***Yaogun* : une représentation de l'héroïsme culturel - l'héritage
« révolutionnaire » du Parti communiste**

un étudiant dit : « 崔健的《一无所有》和《不是我不明白》以及《新长征路上的摇滚》现在已经成了我们的“老三篇”。
《新长征路上的摇滚》就是张思德白求恩精神，而《一无所有》就是愚公精神。²⁰⁷ »

Un étudiant a déclaré : les chansons de Cui Jian telles que « Je n'ai rien » (*Yinü suoyou*) et « C'est n'est pas moi qui comprend pas » (*Busi wo bumingbai*) et « Rock sur la route de la nouvelle Longue Marche » (*Xinchangzheng lushang de Yaogun*) sont devenues maintenant les nouveaux « trois textes modèles » pour nous.²⁰⁸ « Rock sur la route de la nouvelle Longue Marche » représente l'esprit de consécration de Zhang Side et Bai Qiu'en, alors que « Je n'ai rien » représente l'esprit de persévérance de Yu Gong qui déplace les montagnes.

œuvre donnerait un certain sens, car c'est dans les malentendus et les préjugés que se révèlent la logique et la structure de l'idéologie dominante.

²⁰⁷ Extrait de Zhao Jianwei, p.41.

²⁰⁸ Les « trois textes modèles » sont trois articles concernant respectivement l'esprit de sacrifice (représenté par des personnages connus tels que Zhang Side et Bai Qiu'en à l'époque de la révolution du Parti Communiste), ainsi que l'esprit de persévérance de Yu Gong - personnage connu pour sa persévérance et son assiduité dans l'histoire orale chinoise, il s'agit véritablement de donner des « modèles » moraux aux masses, comme « l'opéra modèle » pendant la Révolution Culturelle, un modèle de chant et de jeu, mais aussi un modèle de pensée, un modèle directeur, les « trois textes modèles » ont dominé les pensées des masses et les esprits qu'ils représentaient ont été considérés comme les modèles des mœurs pendant la période de la Révolution Culturelle.

自崔健及其摇滚从 1986 年出现以后，中国的摇滚乐开始带着一种强烈的宣泄功能扮演起一个时代的呐喊者以及殉道者。

209

Depuis l'apparition de Cui Jian et son Rock, le Rock chinois commence à prendre le rôle de porte-parole et de héros sacrifié du temps, en proposant un moyen de défoulement.

崔健是中国大陆唯一不靠官方的传播媒介而取得成功的著名歌手。这本身就极清晰地启示着人们：作为一种代表文化反叛精神的象征，崔健的成功使摇滚乐作为一种文化力量首次在中国的大凯旋。²¹⁰

Cui Jian est le seul chanteur répandu qui a eu du succès sans le soutien des médias officiels en Chine. Cela implique clairement que, le succès de Cui Jian a rendu le Rock plus puissant en tant que culture qui représente l'esprit rebelle, c'est la première fois que le pouvoir culturel du Rock a convaincu la Chine.

A travers ces extraits, nous pouvons constater clairement, le mode de pensée, ou bien l'héritage socio-psychologique de l'époque de la « révolution » du Parti communiste, qu'il s'agissent des écrits de l'auteur, ou de l'ambiance des années 1980 qu'il décrit dans ce livre. En effet, le début du *Yaogun* (ou bien, le Rock de Cui Jian) était encore imprégné par l'esprit « révolutionnaire » teinté d'une idéologie « collective » (*jiti zhuyi* 集体主义). Selon l'auteur du livre, le Rock n'était pas seulement une musique populaire, mais aussi un outil d'expression, un « modèle » artistique (qu'il soit « gouvernemental » ou « progressif »), pour donner une « leçon » aux « peuples » ou bien « se battre » pour eux. En quelque sorte, le succès de Cui Jian était basé sur la psyché collective très concentrée pendant les années de 1980, les chansons de Cui Jian incarnaient bel et bien la sensation « perdue », « confuse » et « énervante » vers la fin des années 1980 d'une génération des jeunes chinois, comparable (malgré des différences) à la génération « battue » - *The Beat Generation* - des années 1950 aux États-Unis. C'est pour cela que ce n'était pas étrange que Cui Jian soit devenu l'emblème ou l'incarnation du « héros » rebelle post - 1989 pour tous les jeunes chinois à cette époque, il fallait bien trouver quelqu'un qui continue à « diriger » la foule après l'écrasement d'un idéalisme et

²⁰⁹ Extrait de Zhao Jianwei, p. 291.

²¹⁰ Extrait de Zhao Jianwei, p. 293.

le rétablissement d'une autorité absolue, quelqu'un qui puisse les écouter, les consoler, et se faire leur porte-parole:

Nous nous sommes déjà trouvé pour nous mêmes un « héros » [yīngxióng 英雄]; son « combat » [fēndou 奋斗] est notre combat, son succès est notre succès. C'est pourquoi, pendant ses concerts, tu verras des dizaines de milliers de fans qui l'entourent en criant, qui l'entourent de leur folie.²¹¹

En effet, Cui Jian a bien partagé et utilisé (consciemment ou inconsciemment) les mêmes codes idéologiques que ceux du Parti communiste avant la politique de « réforme et d'ouverture », afin de poursuivre la « liberté personnelle » qu'il prétendait dans beaucoup d'interviews.²¹² Et cela pourrait expliquer en partie la perte d'influence de Cui Jian à partir du milieu des années 1990, une fois que l'idéologie « collective » et « communiste » a commencé à perdre au fur et à mesure son pouvoir de domination, et quand la société a perdu la psyché concentrée sur l'idéalisme et la poésie, cette relation interne n'existait plus.

Yaogun : les Lumières imaginaires

我们已经知道，西方摇滚乐正是在二战以后的五十年代崛起的，而中国摇滚乐也正在改革开放以后八十年代开始出现的。尽管从时间上来看这是两个不同的年代，但对摇滚乐的

²¹¹ Programme de la radio *Beijing yinyue tai* 北京音乐台 (radio musicale de pékin) sur le rock, interview de Cui Jian par un membre de l'émission *Yaogunyue zazhi* 摇滚乐杂志 [Le magazine du rock], diffusée le 25/05/1993, cité par Catherine Capdeville-Zeng dans son ouvrage, *Rites et Rock à Pékin : tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*. Paris, Les Indes savantes, 2001, p.287.

²¹² Par exemple, dans un interview avec un journaliste à Xi An 西安, pour répondre à la question « Quel est le rôle du Rock pour vous ? » il a déclaré : « Wo renwei ta zuida gongneng shi biaoxian yizhong ziyou, zhezhong ziyou shi ren shengeryouzhi de. Zhe bingbu sheji shenme zhidu, shenme guojia he shenme minzu, buguan ren shengcun zai shenme huanjing li, ta douyou yizhong biaoda ziji ziyou de yuwang » 我认为它最大功能是表现一种自由，这种自由是人生而有之的。这并不涉及什么制度、什么国家和什么民族，不管人生存在什么环境里，他都有一种表达自己自由的欲望。[Je pense que le sens le plus important du Rock est qu'il pourrait exprimer la liberté, cette liberté est innée à chaque être humain, indépendamment du régime, du pays et de la nationalité, tout le monde a cette envie d'exprimer cette liberté, quel que soit son environnement], cité par Zhao Jianwei 赵健伟, p. 259.

产生来说，它们的时代精神却是一样的。即：这是一个大反思、大动荡、大发泄的时代。²¹³

Nous savons déjà que, le Rock en Occident a pris son élan dans les années 1950 après la deuxième guerre mondiale, alors que le rock chinois a émergé aussi à partir des années 1980, après la politique de « réforme et d'ouverture ». Même si les temps de l'apparition sont différents, l'esprit incarné par le Rock reste comparable pour ces deux sphères – l'introspection à grande échelle, le bouleversement social et le défoulement collectif.

我认为，中国社会之所以在近代全面落后的根本原因，主要的并不是由于中国社会本身的倒退，而是西方人自文艺复兴以后人性大解放所带来的突飞猛进把中国人远远甩到了后面。因此，正象我前面所说的那样，一个民族真正的解放并不仅仅在于其自身的独立，而在于这个民族中每个人的人性解放和自由。²¹⁴

A mon avis, la raison fondamentale pour laquelle la société chinoise était en retard dans tous les aspects depuis l'âge moderne, n'était pas la régression de la société chinoise elle-même, mais plutôt le décalage entre les chinois et les occidentaux après l'essor considérable issu de la grande libération de la nature humaine à l'époque de la Renaissance. Ainsi, comme je le disais avant, la vraie émancipation d'une nation ne veut pas seulement dire son autonomie, mais plutôt la libération de l'humanité de chaque membre de cette nation.

Nous pouvons trouver ici de bons arguments pour les remarques faites par la chercheuse chinoise Dai Jinhua que nous avons citée dès le début de cette partie : « La composante essentielle dans l'ensemble de l'histoire culturelle de la Chine moderne se présente comme une procédure réussie où la culture européenne depuis la Renaissance et le siècle des *Lumières* sont ancrés lentement dans la construction et l'imaginaire de "soi" des intellectuels chinois ». ²¹⁵ Ici, même si les musiciens et surtout des rockeurs

²¹³ Extrait de Zhao Jianwei, p. 235.

²¹⁴ Extrait de Zhao Jianwei, p.260.

²¹⁵ Texte originale en chinois : « Zhengge xiandai Zhongguo de wenhuashi de zhubu bianshi jiang zi wenyifuxing he qimengyundong yilai de Ouzhou xiandaiwenhua huanman er chenggong de jiangou zai xiandai zhongguo zhishifenzi de zhutijiegou he ziwoxiangxiang zhizhong de guocheng ». 整个现代中国的文化史的主部便是将自文艺复兴和启蒙运动以来的欧洲现代文化缓慢而成功地建构在现代中国知识分子的主体结构和自我

chinois n'assumaient souvent pas leur rôle en tant qu'« intellectuels », mais c'était clair que, le commencement du *Yaogun* était quelque chose de plus que la musique, et les rockeurs (dont le personnage le plus représentatif était sans doute Cui Jian) étaient plus que des musiciens dans le cadre artistiques, ils étaient des personnes qui représentaient les nouvelles consciences de la société et même, de l'humanité. En même temps, ces nouvelles consciences faisaient presque exclusivement référence à la culture et à la civilisation dite « occidentale » et en particulier, aux courants intellectuels et artistiques européens, afin de trouver les raisons de la régression sociale en Chine dans les temps modernes, et en même temps indiquer un cheminement vers la « modernité ». Tout comme le feuilleton de documentaire intitulé *He Shang 河殇* [Élégie du Fleuve] sur la chaîne nationale chinoise en 1988, qui faisaient l'éloge à la « civilisation bleue » (la civilisation « occidentale » représenté par celle de la Grèce) en critiquant la « civilisation jaune » (la civilisation « traditionnelle chinoise »).²¹⁶ Cependant, ces *Lumières* de pensée, de culture et de civilisation, même si elles ont en quelque sorte contribué à l'émancipation de la pensée, et surtout à la prise de conscience de « soi » des jeunes chinois pendant les années 1980, les représentations systématiques des courants de pensée européens, restaient profondément une « implantation » imaginaire chez les élites intellectuelles chinoises, car les situations politique, économique et socio-culturelle en Chine moderne se distinguent considérablement de celles des pays européens et des États-Unis dans les années 1980. En même temps, la critique et le refus total de la culture « traditionnelle » chinoise nous paraît aujourd'hui relativement arbitraire.

想象之中的过程。Voir Dai Jinhua, « Wenhua de weizhi » 文化的位置 [La position de la culture] in *Xueshu yuekan* 学术月刊, Shanghai, Shanghai shehui kexuejie lianhehui, 2006-11, pp.153-158.

²¹⁶ *He Shang 河殇* [L'Élégie du Fleuve], feuilleton de documentaire en six épisodes, sorti en 1988 à la chaîne nationale de la République Populaire de Chine - *Zhongguo zhongyang dianshitai* 中国中央电视台 (CCTV). Pour une introduction précise et une analyse approfondie sur cette émission, voir Gregory Lee, *China's Lost Decade: Cultural Politics and Poetics 1978-1990*, Lyon, Tigre de Papier, 2009, pp. 245-254. Par ailleurs, deux ouvrages recueillent les articles de la polémique en Chine et à l'étranger concernant cette émission : *Heshang taolunji 河殇讨论集* [Discussions sur L'élégie du Fleuve], Taipei, Fengyun Shidai, 1988 et 1989, et Cui Wenhua (Dir.), *Hainwai Heshang dataolun 海外河殇大讨论* [Le grand débat sur L'élégie du fleuve à l'étranger], Harbin, Heilongjiang jiaoyu, 1988. En anglais, voir Su Xiaokang et Wang Luxiang, *Deathsong of the River: A Reader's Guide to the Chinese TV Series Heshang*, Ithaca, NY, Cornell University East Asia Program, 1991.

Yaogun : tentative du nationalisme, et l'esprit de camaraderie

以“小痞子”崔健登台演唱《一无所有》为开端，中国人进入了摇滚时代。这意味着：几千年来所形成的中国传统审美定势被打入了一个契子，从而引起短路。²¹⁷

Marqué par le moment où « le petit voyou » Cui Jian a monté sur scène pour chanter « Je n'ai rien », la Chine est entrée dans l'âge du Rock. Cela signifiait que « le fil » de l'esthétique traditionnelle chinoise datée d'une dizaine de milliers des années a été interrompu par un « obstacle ».

而且更重要的是，崔健及其摇滚在后来的发展中已逐渐成为一代年轻人的信仰。尽管这种信仰至今还没有领取中国护照。但历史将会证明：这种信仰所形成的人性解放将是中国最终实现现代化所必须具有的民族素质。²¹⁸

Mais ce qui était plus important, c'était que Cui Jian et son Rock devenaient progressivement dans le temps suivant, la croyance d'une génération des jeunes chinois. Même si cette croyance n'a pas encore obtenue son « passport chinois » jusqu'à maintenant, l'histoire allait prouver que, l'émancipation de l'humanité dans cette croyance serait une qualité nationale indispensable pour que la Chine puisse réaliser la modernité finale.

魂系一个民族的精神纽带永远不会因为空间和环境的不同而中断。在一个民族所形成的漫长历史过程中，不管人们如何流离失所，他们在心灵深处都无法摆脱那种“民族情结”的缠绕。也正因为如此，无论一个人走到哪里，也不论一个人是否改换国籍，在他的灵魂深处永远会矗立着一座民族的殿堂。²¹⁹

Le lien spirituel qui réunit une nation ne serait jamais être cassé à cause des environnements ou espaces géographiques différents. Durant la longue histoire de fondement d'une nation, les membres

²¹⁷ Extrait de Zhao Jianwei, p.125.

²¹⁸ Extrait de Zhao Jianwei, p.126.

²¹⁹ Extrait de Zhao Jianwei, p.140.

ne pourraient jamais échapper une sorte de « nostalgie nationale » inscrite profondément dans leurs cœurs, quelque soit leurs résidences. C'est aussi pour cela que pour n'importe qui, il y aura toujours « un palais national » situé au fond de son âme, qu'il change de nationalité ou pas.

Même si la notion de « Nation » dans ces extraits de texte ne correspond pas nécessairement à celle répandue dans le contexte européen ou américain, nous pouvons toutefois « sentir » la tentative du nationalisme mélangé avec une sorte de compassion pour la camaraderie teintée de l'angoisse vers la « modernité » - souci résiduel pour la Chine depuis plus d'un siècle. Cela explique d'une certaine manière, un des fondements de la tentative nationaliste dans certains chansons du « Rap chinois » aujourd'hui, ainsi que la psyché de la « camaraderie » ou bien de la « solidarité » ancrée non seulement dans le monde du *Yaogun*, mais aussi dans beaucoup de domaines socio-culturels à l'échelle nationale en Chine.²²⁰

Après avoir analysé les notions-clés du Mythe de *Yaogun*, nous pouvons maintenant faire un résumé : le Mythe du *Yaogun* est en quelque sorte un « héritier » du Mythe du Rock, c'est-à-dire que, à partir de sa genèse vers la fin des années 1980 et durant les années 1990, les rockeurs et les médias de masse (principalement les revues de musique et la radio) constituaient ensemble un Mythe de *Yaogun* - un Mythe sur le « rock chinois », les caractéristiques de ce Mythe se manifestent par l'accentuation de la dimension « révolutionnaire », « avant-garde » et sa « nature » opposée à la culture *mainstream* (la musique « pop »), en ajoutant des aspects tel que le nationalisme, l'héroïsme culturel et un esprit de camaraderie teinté de l'époque de la « révolution » du Parti. D'une certaine manière, jusqu'à la fin des années 1990, il n'y a pas de la « culture du Rock » autour d'une industrie culturelle en Chine, comme c'était le cas en Grande-Bretagne ou aux États-Unis, à la place il y a une idéologie et une imagination sur le *Yaogun*, Cui Jian était l'icône figée qui réunissait parfaitement ces deux mythes du Rock, c'est peut-être pour cette raison aussi que Cui Jian a déclaré dans un interview en 2004 : « Il n'y a pas de musique qui pourrait être considérée comme du Rock chinois, et il n'y a jamais eu une culture de "la musique indépendante chinoise", l'histoire du Rock en

²²⁰ Il existe des termes divers en chinois pour décrire cette sorte du sentiment de camaraderie, dont beaucoup sont issus de l'époque de la « révolution », tel que *tongzhi qingyi* 同志情谊 [l'amitié entre les camarades] , *zhanyou qingyi* 战友情谊 [l'amitié entre les soldats régiment] ou bien *jiejie qingyi* 阶级情谊 [l'amitié entre les gens de la même classe sociale], ces termes sont toujours employés dans la société chinoise contemporaine, dans un sens figuré, pour décrire les amitiés sincères et profondes entre les gens qui partagent les mêmes expériences de la vie, la même conviction, ou bien les mêmes goûts musicaux tels que le *Yaogun*. Pour le nationalisme dans la sphère de la musique populaire chinoise, voir Ho Wai-Chung, « Social change and nationalism in China's popular songs » in *Social History*, Vol. 31, No. 4, 2006.

Chine est écrite par les journalistes ».²²¹ Enfin les remarques faite par Andrew F. Jones retrouvent ici son sens :

Rock has not always taken "serious philosophical problems of human life" as its focus. Nor do all rock singers gruffly sing the working-class rock subculture of Liverpool, but their early music had less to do with a disavowal of "sentimental tongsu music" than a revolution of musical syle and image. In short, John Lennon comes to resemble Cui Jian more than Cui Jian resembles John Lennon; the passage reveals more about Chinese reconstructons of the nature and social fonction of rock than its actual form in the West.²²²

²²¹ Transcription d'interview en anglais: « According to Cui Jian there has never been anything that could be called Chinese Rock, since there has never been an independent rock culture in China, and the story of chinese rock is made up by journalists.», voir l'interview avec Cui Jian réalisé par Jeroen Groenewegen (07/20/2004), cité dans l'œuvre du même auteur, *Togue : Making Sense of Underground Rock (1997-2004)*, Mémoire de Master, soutenue en mars, 2005, The Netherlands, Leiden University.

²²² Andrew F. Jones, *Like a knife: Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music*, New York, East Asia Program, Cornell University, 1992, p.128.

SECONDE PARTIE

Déconstruction du double Mythe « révolutionnaire » - Modern Sky et *underground* « avec trou »

To be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world - and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are.

- Marshall Berman²²³

Être moderne, c'est nous retrouver dans un environnement qui nous promet l'aventure, la puissance, la joie, la croissance, la transformation de nous-mêmes et du monde, et en même temps, qui menace de détruire tout ce que nous avons, tout ce que nous savons, tout ce que nous sommes.

²²³ Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air: the Experience of Modernity*, New York, Penguin Books, 1982, p.15.

L'année 1988 s'est terminée par une série d'activités récapitulatives organisées par des différentes institutions culturelles gouvernementales chinoises, dont l'objectif était de résumer les concrétisations du développement de la musique populaire à l'occasion des dix ans du lancement officiel de la politique de « réforme et l'ouverture » de 1978. Cette année a en même temps prononcé la fin d'une période dans l'histoire de la musique populaire en Chine.²²⁴ Dans la même logique, la fondation de la société de musique Modern Sky (*Modeng tiankong* 摩登天空) en 1997 ainsi que les nouveaux groupes et le mouvement culturel autour de la publication d'un livre intitulé *Beijing xinsheng* 北京新声 (The New Sound of Beijing) en 1999, ont marqué un tournant décisif et fondamental du *Yaogun*.²²⁵ D'une certaine manière, ces deux événements

²²⁴ Voir le contexte historique de la musique populaire en Chine dans la première partie de ce travail. Concernant le rôle emblématique de l'année 1988 dans le domaine musical, nous partageons l'opinion de Jin Zhaojun 金兆钧, voir son œuvre *Guangtian huari xia de liuxing : qinlin zhongguo liuxing yinyue* 光天化日下的流行: 亲历中国流行音乐, 2002, pp.163-164.

²²⁵ Modern Sky (abréviation de Modern Sky Entertainment Co. Ltd. En chinois *Modeng tiankong* 摩登天空) est une société de disques chinoise fondée en décembre 1997 à Pékin. Un des fondateurs est aussi le chanteur du groupe Qingxing 清醒 (Sober) Shen Lihui 沈黎辉. Comme la plupart des sociétés de distribution internationales, Modern Sky s'est aussi lancée dans l'édition et la commercialisation de son propre magazine de musique (qui porte le même nom que la maison de disques), l'industrie de divertissement (les productions et les distributions de vidéos, l'art graphique, etc.), elle développe depuis sa fondation plusieurs filières et a lancé le festival de musique portant le nom *Caomei yinyuejie* 草莓音乐节 (Strawberry Festival) en 2009. Jusqu'à l'année 2014, Modern Sky est devenue une des plus importantes sociétés et labels de musique locale en Chine. Modern Sky Entertainment Co. Ltd a mis en place un nouveau système d'affaires pour les industries de musiques chinoises à la fin des années 1990, elle a compris la future orientation de la « nouvelle musique chinoise » dans le monde de la « mondialisation ». Elle est devenue ainsi une des sociétés les plus influentes sur la musique populaire chinoise et la culture des jeunes en Chine. *Beijing xinsheng* 北京新声 (New Sound of Beijing) est le titre d'un livre rédigé par la critique de Rock Yan Jun 颜峻 et l'activiste culturel Ou Ning 欧宁, mais aussi un concept qui a marqué un tournant significatif dans le monde de la musique populaire en Chine vers la fin des années 1990. *Beijing xinsheng* regroupait les textes, les images, les interviews ainsi que les chansons des dix nouveaux groupes « indépendants » qui ont émergé vers la fin des années 1990. On pouvait retrouver Maitian shouwangzhe 麦田守望者, Dixia ying'er 地下婴儿, Zi'yue 子曰, Bao Jia Jie 43 hao 鲍家街 43 号, Zhang Qianqian 张浅潜, Chaoji shichang 超级市场 (The Super Market), Qiutian de chongzi 秋天的虫子, Xinkuzi 新裤子 (New Pants), Hua'r 花儿 (Flowers), Qingxing 清醒 (Sober). Ils ont annoncé, selon les deux rédacteurs, une « nouvelle ère » dans le monde de la musique indépendante chinoise, radicalement différent du Rock « révolutionnaire », autrement dit, « contestataire » du début des années 1990. Pour plus d'informations sur ces deux événements, voir le site officiel de Modern Sky, <http://www.modernsky.com/web/festival?year=2009>, (consulté le 19-07-2012), ainsi que le site encyclopédique sur le Rock en Chine intitulé *Rock in China*, http://www.rockinchina.com/w/Main_Page, (consulté le 19-07-2012). Voir aussi les extraits du livre *Beijing xinsheng* 北京新声 dans les annexes de ce travail. Vue que l'intitulé *New Sound of Beijing* représente non seulement le nom du livre, mais aussi un mouvement culturel éponyme, nous allons utiliser le terme *New Sound of Beijing Mouvement* par la suite pour désigner le mouvement culturel impliqué par cet intitulé, toute au long de notre travail.

annonçaient ensemble la démolition de la structure et de la logique du double Mythe du Rock « révolutionnaire » constitué au cours des années 1990. Ils ont marqué tous les deux un changement radical dans les relations qu'entretiennent les « cercles du *Yaogun* » (*yaogun quanzi* 摇滚圈子) fondés au cours des années 1990 avec les rockeurs qui les composent.

Etant donné que le fondement, les membres ainsi que les activités du « cercle du *Yaogun* » constitué au début des années 1990, étaient principalement implantés dans la ville de Pékin, il se créait au fur et à mesure une hégémonie culturelle et artistique.²²⁶ Parler du *Yaogun*, au début des années 1990, faisait référence presque uniquement au *Yaogun* de Pékin, les groupes représentatifs du *Yaogun* étant exclusivement des groupes basés sur la ville de Pékin.

Parallèlement, durant les premières années de la décennie 1990, parmi la vingtaine de groupes du *Yaogun* existants, seul un groupe est composé de membres féminins - Yanjingshe 眼镜蛇 (Cobra), il était aussi le premier groupe du *Yaogun* féminin en Chine. Les figures féminines dans le monde du *Yaogun*, comme dans le monde du Rock en général, étaient minoritaires surtout au début des années 1990. En quelque sorte, avec la double construction des Mythes du Rock et celui du *Yaogun* s'est établi une hégémonie centrée sur Pékin, hégémonie à la fois culturelle et masculine. Cela a aussi suscité le phénomène des « musiciens immigrés » - des musiciens venant de régions extérieures à la ville de Pékin vers la fin des années 1990, ainsi que l'arrivée de la communauté imaginaire *underground* autour de la circulation de cassettes et CD « avec trou » (*Dakou* CD).²²⁷ Du milieu des années 1990 au début du vingt-et-unième siècle, de

²²⁶ Voir la première partie de ce travail pour l'explication du « cercle du *Yaogun* ». Simultanément au début des années 1990, il n'y avait que dans les grandes villes que l'on pouvait avoir accès facilement à la musique « étrangère » comme le Rock. On trouvait plus facilement aussi les supports matériels et idéologiques pour le *Yaogun*. Catherine Capdeville-Zeng a affirmé dans ses études de terrain au début des années 1990 auprès du *Yaogun* à Pékin, que les étudiants, les diplomates et les journalistes étrangers ont joué un rôle primordial au début du développement du *Yaogun*. L'endroit le plus représentatif pendant cette période était le restaurant occidental Maxim's (*Wakeximu* 马克西姆), qui était un « centre » légendaire pour les rockeurs chinois et dans lequel Cui Jian 崔健 a beaucoup joué avec les membres de son groupe dans les *parties* pour les diplomates et les étudiants étrangers. En même temps, cela nous montre que le *Yaogun* était dès le début étroitement lié aux investissements (matériels et idéologiques) venus de l'extérieur. Il a également été dès le début victime d'un malentendu - le *Yaogun* est quelque chose d'élitiste, d'avant-gardiste, et d'*underground*. Voir Catherine Capdeville-Zeng, *Rites et Rock à Pékin : tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*. Paris, Les Indes savantes, 2001. Par ailleurs, Shanghai 上海, autre grande métropole chinoise, était aussi un lieu dans lequel il était facile de se procurer de la musique venant de « l'extérieur ». Cependant, comme Pékin était le centre administratif et politique où la plupart des événements culturels se déroulaient, il est resté le « centre » où régnait le *Yaogun* au début des années 1990.

²²⁷ Il s'agit de surplus de cassettes et de CD du marché européen et américain, qui circulaient en Chine comme « déchets plastiques » importés clandestinement. Un phénomène *underground*

nombreux groupes venant de régions extérieures (ceux qui habitaient en dehors de la ville de Pékin, souvent appelés par les Pékinois *waidiren* 外地人 en chinois) sont venus pour s'installer dans la banlieue de la capitale chinoise, en rêvant qu'un jour ils pourraient monter sur la scène du *Yaogun* à Pékin. « Le cercle du *Yaogun* à Pékin » s'est élargi peu à peu, la structure hiérarchisée du monde du *Yaogun* en Chine a commencé à basculer et s'est terminée symboliquement par le fondement de la société Modern Sky.

Ainsi, la fondation de Modern Sky et *New Sound of Beijing Movement*, avec la constitution imaginaire et simultanée du monde *underground* émergeant vers la fin des années 1990, ont déconstruit ensemble le double Mythe du Rock « révolutionnaire » -

Mythe représenté par toutes les activités autour du *Yaogun* et centré sur Pékin. Ils ont marqué en même temps un changement structural et une « nouvelle ère » pour le monde du *Yaogun*, mais aussi pour toute la société chinoise - une « nouvelle ère » pour une Chine dite « cosmopolite », dans le grand contexte de la « mondialisation ».

de la fin des années 1990 jusqu'au début du vingt-et-unième siècle. Les musiciens et les critiques ainsi que les amateurs du *Yaogun* désignaient ce phénomène par le terme chinois de *Dakou* 打口 qui signifie littéralement « faire un trou ». Nous expliquerons ce terme et ce phénomène plus tard dans cette partie.

Chapitre III. Modern Sky et *New Sound of Beijing Mouvement* : la déconstruction du Mythe du *Yaogun*^{*}

对我们来讲，不是说现在流行什么就做什么。我们要制造新的需求，制造让大家觉得可以追随的事情。

Shen Lihui de Modern Sky²²⁸

Pour nous, il n'est pas question de produire en fonction des tendances. Nous voulons créer de nouveaux besoins, créer les tendances auxquelles tout le monde voudra adhérer.

生活改变了音乐，新的青春已经不再压抑了，尊重这个国家的发展吧。

Yan Jun in *Beijing xinsheng* 北京新声 (New Sound of Beijing)²²⁹

La vie a changé la musique, la nouvelle jeunesse n'est plus étouffée, respectons le développement de ce pays.

* Le terme « *New Sound of Beijing Mouvement* » désigne ici « Le mouvement du nouveau son de Pékin », afin de le distinguer avec l'ouvrage éponyme *Beijing xinsheng* 北京新声 (New Sound of Beijing).

²²⁸ Extrait d'une interview avec le fondateur de Modern Sky, Shen Lihui 沈黎辉, intitulé « Shen Lihui "hun" chu yige Modeng tiankong » 沈黎辉 “浑” 出一个摩登天空 [un Modern Sky de 'bricolage' par Shen Lihui], voir le lien <http://money.163.com/10/1004/08/6I4V4KGA00253G87.html> (consulté 21-07-2012)

²²⁹ Yan Jun 颜峻, « Beijing xinsheng: xinde routi he ganqing » 北京新声：新的肉体 and 感情 [Les nouveaux sons de Pékin : nouvelles chairs et nouvelles émotions], <http://www.rockinchina.com/w/北京新声，新的肉体和感情> (consulté 21-07-2012)

1. Modern Sky : *Yaogun* pour le business et pour le *fun*

A. Le prélude : l'essor éphémère du *Yaogun* au début des années 1990

L'année 1989, tant avant qu'après les événements de Tian An Men, connaît l'émergence de plusieurs nouveaux groupes de *Yaogun* à Pékin : Tang Chao 唐朝 (Tang Dynasty), Yanjingshe 眼镜蛇 (Cobra), Hei Bao 黑豹 (Panthers) et Huxi 呼吸 [Respirer]. À l'exception de Cobra, au niveau visuel, le style *heavy metal* caractérise les trois autres groupes. Ils se partagent désormais la scène du *Yaogun* avec Cui Jian.²³⁰ Avec l'émergence de ces groupes naît simultanément une « société du *Yaogun* », appelée par les rockers eux-mêmes le « Cercle du *Yaogun* ». Celui-ci rassemble les musiciens des groupes cités plus haut, mais aussi d'autres musiciens qui ne participent pas encore à des groupes. Ce milieu, selon les observations de Catherine Capdeville-Zeng, était essentiellement masculin.²³¹ Ces groupes s'expriment à l'occasion de fêtes, pendant lesquelles se sont déroulés des moments inoubliables selon certains organisateurs et rockeurs de l'époque. Li Ji 李季, l'un des organisateurs et activistes de ces fêtes au début des années 1990, explique pourquoi il était beaucoup plus passionnant et exaltant d'organiser des fêtes du *Yaogun* au début des années 1990 :

²³⁰ La popularisation du style *heavy metal* au début du développement du *Yaogun* n'était pas un hasard, étant donné que le double Mythe du Rock, pendant les années 1990 a construit une image « contestataire » et « innovatrice » du Rock. Il n'est pas étonnant que les musiciens et les auditeurs du *Yaogun* aient été plus attirés par le *look* « brut », « révolté », autrement dit « le vrai Rock » du *heavy metal* par rapport à la « pop douce ». N'oublions pas non plus que le Rock était « exotique » pour les Chinois au début des années 1990. On avait toujours ce besoin d'un « autre » pour construire un « soi », surtout après le tournant socio-culturel vers la fin des années 1980. Dans son livre, Jonathan Campbell a également parlé du phénomène spécial du *heavy metal* dans l'univers du *Yaogun*, voir Jonathan Campbell, *Red Rock : The Long, Strange March of Chinese Rock and Roll*, Hong Kong, Earnshaw Books, 2011, pp.99-106. Jusqu'à l'année 2014, le monde du *heavy metal* reste encore un « cercle » relativement fermé et homogène en Chine (comme toutes les communautés imaginaires de métal dans le monde par ailleurs), par rapport aux autres styles dérivés du *Yaogun* au cours des années 1990, représentés par exemple par les groupes dans *New Sound of Beijing Movement*.

²³¹ Catherine Capdeville-Zeng, *Rites et Rock à Pékin : tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*, Paris, Les Indes savantes, 2001, pp.44-46.

当时北京只有一家卡拉 OK，叫星光酒吧。八月十一日就在这办了动乱后第一次 Party。地点又近西单，特别敏感，但永远难忘。爱玩那帮人都来了，在戒严状态下，马路旁栏杆坐的全是人，还有坦克车。Party 演完，没歌了，但谁都不走，大家席地而坐聊了一夜。人人心裡特激动！现在演出不好玩了，没力量，没感觉！²³²

Il n'y avait qu'un seul *Karaoke* à Pékin à l'époque, appelé *Xingguang jinba* 星光酒吧 (Star Live). On a organisé le premier *party* le premier août 1989 juste après « l'émeute ».²³³ L'endroit de ce *party* était près de *Xidan* 西单. C'était extrêmement sensible, mais inoubliable. Les amateurs du *Yaogun* qui aimaient bien s'amuser sont tous venus, nous étions en état de siège. Beaucoup de personnes se sont assises sur les balustrades des deux côtés de la route. Il y avait des chars aussi. Après le *party*, personne ne voulait partir. Nous avons discuté toute la nuit, on était tous passionnés. Actuellement les concerts ne sont plus intéressants, il manque de forces, d'émotions!

Dans le même temps, en 1990, Cui Jian a commencé sa tournée dans plusieurs villes principales chinoises.²³⁴ La même année, un concert appelé « Jiuling xiandai yinyuehui » 90 现代音乐会 [le concert de la musique moderne des années 1990] a été organisé dans *Shoudu tiyuguan* 首都体育馆 (The Capital Indoor Stadium). Six groupes de Yaogun y ont participé, y compris Tang Chao 唐朝 (Tang Dynasty), Yanjingshe 眼镜蛇 (Cobra), Heibao 黑豹 (Panthers), Huxi 呼吸 [Respire] et ADO. Ce concert est considéré comme le premier concert collectif du *Yaogun* devant le grand public en Chine.²³⁵ Après ce concert, Tang Chao a signé un contrat avec la filiale de la société de

²³² Extrait d'un interview avec Li Ji, publié dans un blog individuel d'un chinois à Taiwan, voir <http://blog.roodo.com/jamiewon/archives/923420.html> (consulté le 24-07-2012) .

²³³ « L'émeute » dont il a parlé indiquait le mouvement de contestation des étudiants en juin 1989 à la place Tian An Men à Pékin.

²³⁴ La tournée a été interdite après quelques concerts par les autorités chinoises, parce que le public était soi-disant « trop agité » et « menaçait l'ordre public ». On a également interdit à Cui Jian de jouer devant le grand public pendant plus de 10 ans et de participer à des émissions de télévisions et le radio. Pour plus d'information concernant la tournée de Cui Jian au début des années 1990, voir Catherine Capdeville-Zeng, *Rites et Rock à Pékin : tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*. Paris, Les Indes savantes, 2001; Jeroen de Kloet, *China with a Cut : Globalisation, Urban Youth and Popular Music*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010; voir aussi Zhao Jianwei 赵健伟, 1992.

²³⁵ Voir les archives du *Yaogun* « Zhongguo yaogun dashiji » 中国摇滚大事记 en ligne sur le site officiel « Chinaculture » sous la direction du Ministère de la Culture de la RPC. http://www.chinaculture.org/gb/cn_zgwh/200509/28/content_73545.htm (consulté le 24-

disque Gunshi 滚石 (Rolling Stone) de Taiwan. En même temps, les autres sociétés de disque de Hong Kong et Taiwan, tels que Hongxing 红星 (Red Star) et Dadi 大地 [La Terre] commencent à s'implanter en Chine continentale.²³⁶ Ils tentent d'exploiter le « marché vierge » de l'industrie musicale chinoise au moment de ce tournant historique.²³⁷

Cependant, même si les personnages principaux de ces sociétés de Hong Kong et Taiwan, comme Zhang Peiren 张培仁 (Moyan 魔岩), Chen Jiantian 陈健添 (Hongxing 红星) et Liu Zhuohui 刘卓辉 (Dadi 大地) ont sans doute des ambitions économiques sur le vaste marché chinois, ils sont également plus au moins influencés par l'idéalisme héroïque et poétique des années 1980 de la Chine continentale. Zhang

07-2012). Il s'agit des archives concernant les grands événements qui ont marqué l'histoire du *Yaogun* depuis sa naissance en Chine, rédigées par trois critiques culturels chinois Huang Liaoyuan 黄燎原, Zhong Qiuyang 种秋秧, Mao Yizuo 毛一佐. En 2010, un concert du *Yaogun* intitulé « Nufang » 怒放[épanouissement] organisé par une société d'investissement professionnelle s'est déroulé à la fois à Pékin et à Shanghai. Certains articles dans les médias de masse faisaient référence au concert de 1990, en souvenir de « 10 ans du *Yaogun* », voir par exemple : http://art.china.cn/music/2010-08/23/content_3674361.htm (consulté 24-07-2012).

²³⁶ La société de disque Gunshi 滚石 (Rolling Stone) est une société de disque basée à Taiwan. Tang Chao 唐朝 (Tang Dynasty) a signé avec une filiale de Gunshi 滚石 - Moyan 魔岩 (Magic Stone) fondée par Zhang Peiren 张培仁 en 1991 à Pékin. Il s'agissait d'une des premières sociétés de disque venant de l'extérieur - plus précisément, de Taiwan et Hong Kong, Magic Stone avec deux autres sociétés Hong Xing 红星 (Red Star) et Da Di 大地 [La Terre] composait la première « vague » d'investissement « étranger » au début des années 1990 sur le marché de la musique populaire en Chine continentale. Ces sociétés ont produit des albums très influents dans l'histoire du *Yaogun*, et ont marqué le tournant systématique et structural de l'industrie musicale populaire au début des années 1990. En quelque sorte, ils ont construit les fondements de l'industrie musicale de la Chine d'aujourd'hui, et ont influencé les imaginaires, les critères esthétiques et les esprits d'une partie des jeunes chinois par une exploitation à la fois économique et idéaliste du *Yaogun* durant les années 1990, avant l'arrivée d'Internet à la fin des années 1990. Pour plus d'informations sur cette période de commercialisation et d'industrialisation rudimentaires du *Yaogun*, voir l'article de Guo Facai, « yaogunyue yu ziben lianjinshu » 摇滚乐与资本炼金术 [Yaogun et l'archimie du capital], in Guo Facai 郭发财, *Jiasuo yu benpao : Zhongguo yaogunyue duli wenhua shengtai guan cha (1980-2005)* 枷锁与奔跑 : 1980-2005 中国摇滚乐独立文化生态观察 [La chaîne et la course : une observation de la culture indépendante du *Yaogun* (1980-2005)], Wuhan, Hubei renmin, 2007, pp.296-321.

²³⁷ Au début des années 1990, l'industrie musicale est balbutiante en Chine, il y avait seulement Cui Jian qui avait sorti son album personnel avec des investissements étrangers. À l'inverse de ce que pouvaient imaginer beaucoup d'amateurs de *Yaogun*, les investissements étrangers, sans parler d'idéologie ni de politique, ont joué un rôle primordial dans la construction de l'image héroïque de Cui Jian dès le début de sa carrière, voir Zhao Jianwei 赵健伟, *Cui Jian zai yinwsuoyou zhong nahan: zhongguo yaogun beiwanglu*, 崔健在一无所有中呐喊—中国摇滚备忘录 [Cui Jian, crier à partir de rien : l'agenda du Rock Chinois], Beijing, Beijing shifan daxue chubanshe, 1992.

Peiren 张培仁 - le fondateur de Moyan 魔岩 (Magic Stone), l'un des personnages les plus importants dans l'histoire du *Yaogun*, a avoué dans des interviews, qu'il voulait non seulement gagner de l'argent par la commercialisation du *Yaogun*, mais aussi promouvoir une « culture spéciale chinoise » en faisant référence à la Renaissance (*wenji de fuxing* 文艺的复兴). Il a aussi voulu établir une industrie de « la nouvelle musique chinoise » (*Zhongguo xinyinyue* 中国新音乐), en vue de résister à l'hégémonie de l'industrie musicale mondiale.²³⁸

Les trois sociétés mentionnées ci-dessus ont sorti des albums et des compilations de *Yaogun* remarquables au début des années 1990, productions qui sont entrées en résonance avec le double Mythe du Rock « révolutionnaire » construit par les revues et les critiques de musique au cours des années 1990, tels que le premier album de Tang Chao 唐朝 (Tang Dynasty) - *Menghui Tang Chao* 梦回唐朝 [Retourner en rêve dans la Dynastie Tang], *Zhongguo huo I-III* 中国火 I-III [Le feu chinois I-III], *Hongxing 1-6 hao* 红星 1-6 号 (Red Star n° 1-6), et les trois albums de He Yong 何勇 - *Lajichang* 垃圾场 (The Garbage Dump), Dou Wei 窦唯 - *Heimeng* 黑梦 (Black Dreams) et Zhang Chu 张楚 - *Gude de ren shi keshi de* 孤独的人是可耻的 (Lonely People Are Shameful).²³⁹

Malgré la grande invasion de la musique populaire de Hong Kong et Taiwan (*Gangtai liuxing yinyue* 港台流行音乐) et le manque d'intérêt pour le *Yaogun* du grand public chinois à partir du milieu des années 1990, ces albums ont marqué l'histoire du *Yaogun*. Le style *heavy metal* de Tang Chao a largement influencé la scène du métal en Chine et ce jusqu'à l'année 2014.²⁴⁰ Les paroles poétiques, réalistes et parfois

²³⁸ Voir l'article de Guo Facai 郭发财, « Yaogunyue yu ziben lianjinshu » 摇滚乐与资本炼金术 [Yaogun et l'archimie du capital], in Guo Facai 郭发财, *Jiasuo yu benpao : Zhongguo yaogunyue duli wenhua shengtai guancha (1980-2005)* 枷锁与奔跑 : 1980-2005 中国摇滚乐独立文化生态观察, Wuhan, Hubei renmin chubanshe, 2007, pp.296-321; voir aussi une lettre de Zhang Peiren rédigée en 2004, après dix ans de concert « La nouvelle force du *Yaogun* » à Hong Kong dans l'annexe III.

²³⁹ Les trois chanteurs étaient les trois personnages importants du label Moyan 魔岩 (Magic Stone). Ils étaient également surnommés *Moyan sanjie* 魔岩三杰 [Les trois prodiges de Moyan] par la société pour promouvoir leurs albums.

²⁴⁰ Même si la scène du métal en Chine reste un « champ » peu exploité dans cette thèse (pour des raisons de manque d'informations et le choix de corpus limité par l'auteur), nous pouvons toutefois trouver un « héritage » du groupe Tang Chao (Tang Dynasty). Dans certaines musiques de métal actuelles - la tentative de retrouver les références culturelles chinoises « classiques » (non « communistes » ni « modernes ») à travers le style sous l'apparence moderne du *heavy metal*, par exemple le musicien Wang Sanpu 王三浦, qui utilise des poèmes classiques (les titres de ses chansons de métal utilisent des poèmes classiques comme paroles, à l'image de « Man jiang hong » 满江红 [Le fleuve tout rouge] de Yue Fei 岳飞, poète de la dynastie Nan Song 南宋, ou bien « Jiang cheng zi » 江城子 [La ville de Jiang] de Su Shi 苏轼, grand poète de la dynastie Bei Song 北宋). Pour une analyse en détail

sarcastiques que l'on retrouve dans les chansons des chanteurs-compositeurs comme Zhang Chu 张楚 ou He Yong 何勇, ont considérablement influencés la conception de « soi » et le regard sur le monde d'une partie des auditeurs chinois pendant les années 1990.²⁴¹

Zhang Chu 张楚 a su, dans ses chansons sorties au milieu des années 1990, saisir avec une grande clairvoyance le changement de climat et d'ambiance de la société chinoise à cette époque. Il a déjà exprimé ses espoirs d'un « nouvel » avenir « prospère », mêlé à un fort doute dans ce changement. Il utilise pour cela le mot chinois « enterrer » (*songzang* 送葬) à la fin de sa chanson intitulée « Guangming dadao » 光明大道 [La grande route lumineuse] :²⁴²

没有人知道我们去哪儿
你要寂寞就来参加
你还年轻
他们老了
你想表现自己吧

太阳照到你的肩上
露出你腼腆的脸庞。
你还新鲜

sur la représentation de la culture classique chinoise dans le clip-vidéo de la chanson intitulé « Meng hui Tang Chao » 梦回唐朝 [Retourner en rêve dans la Dynastie Tang], voir Gregory Lee, « The 'East Is Red' Goes Pop: Commodification, Hybridity and Nationalism in Chinese Popular Song and Its Televisual Performance », in *Popular Music*, Vol. 14, No. 1 (Jan., 1995), pp. 95-110.

²⁴¹ Dans les interviews personnelles que nous avons réalisés (discussions directes, par emails et conversations téléphoniques, entre 2008 et 2011) avec des auditeurs chinois du *Yaogun* (nés entre 1980 et 1985), tout le monde a mentionné l'influence remarquable de Cui Jian, de *Moyan sanjie* [Les trois prodiges de Moyan] ainsi que leurs albums publiés par Moyan au début des années 1990. Ils affirment que les sons et les paroles de Cui Jian dans ses albums ont plus ou moins changé leur regard sur la musique populaire, sur le monde et sur eux-mêmes (il y a un concept de « moi d'abord », par rapport à l'idéologie et au discours dominant sur le « modèle du jeune Chinois moderne » inculqué dans les institutions comme l'école, la famille ou dans les médias de masse à l'époque). Pour un aperçu général sur l'évolution de la notion autour du terme de « jeunesse » des années 1980 jusqu'à la fin des années 1990 en Chine, ainsi que la signification de « modèle du jeune Chinois moderne », voir Jeroen de Kloet, *China with a Cut: Globalisation, Urban Youth and Popular Music*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, pp.17-25.

²⁴² Voir Piste n° 3 dans le disque, chanson de Zhang Chu 张楚 dans son album *Gude de ren shi keshi de* 孤独的人是可耻的 (Lonely People Are Shameful), Pékin, Moyan 魔岩 (Magic Stone), 1994.

他们熟了
你担心你的童贞吧

青春含在你的嘴里
幸福写在我的背上
尽管不能心花怒放
别沮丧
就当我们是去送葬。

Personne ne sait où nous allons
Si tu te sens seul, rejoins-nous
T'es encore jeune
Ils sont déjà vieux
Tu veux t'exprimer?

Les rayons du soleil sur tes épaules
Eclairent ton visage timide
T'es encore frais
Ils sont déjà mûrs
Tu t'inquiètes pour ton innocence ?

La jeunesse fond dans ta bouche
Le bonheur est écrit sur mon dos
Même si nous ne pouvons pas nous éclater
Ne baissons pas les bras
Faisons comme si nous allions à un enterrement

Par rapport à la poétique et au style littéraire des paroles de Zhang Chu 张楚, les paroles de He Yong 何勇, un des membres des « trois prodiges de Moyan », sont beaucoup plus « brutales » et directes. C'est peut-être pour cette raison que les médias et beaucoup d'amateurs du *Yaogun* l'ont considéré comme le « premier *Punk* chinois ». ²⁴³

²⁴³ Voir par exemple la page de He Yong sur le site *Rockinchina* http://www.rockinchina.com/w/He_Yong, ou l'article d'un blogueur chinois intitulé « Xiangxinweilai : xiangei yongyuande pengke yingxiong » He Yong 相信未来：献给永远的朋克英雄何勇 [Croire à l'avenir : dédier au héros *Punk* éternel He Yong], <http://ajiadong.blogbus.com/logs/2610775.html>, un autre article en anglais intitulé « 90s Punk Rock: He Yong », <http://chinaexperiment.wordpress.com/2012/01/19/90s-Punk-rock-he-yong-%E4%BD%95%E5%8B%87/> (dernière consultation pour les trois liens, 01-08-2013)

Son chanson emblématique « Lajichang » 垃圾场 (The Garbage Dump) est une critique de la société matérialiste : la décadence de l'esprit, l'inégalité du monde, la colère et la frustration personnelle : ²⁴⁴

我们生活的世界 就像一个垃圾场
人们就像虫子一样 在这里边你争我抢
吃的都是良心 拉出来的都是思想
你能看到你不知道
你能看到你不知道

我们生活的世界 就像一个垃圾场
只要你活着 你就不能停止幻想
有人减肥 有人饿死没粮 饿死没粮
有没有希望 有没有希望 有没有希望

Le monde dans lequel nous vivons est une décharge
Les gens sont comme des vers, ils luttent les uns contre les autres
Ils mangent de bon cœur, et ils chient des pensées
Tu peux le voir, mais tu l'ignores
Tu peux le voir, mais tu l'ignores

Le monde dans lequel nous vivons est comme un dépôt d'ordures
Si tu es vivant, tu n'as d'autre choix que de vivre d'illusions
Certains font le régime, d'autres meurent de faim, meurent de faim
Y a-t-il un espoir? Y a-t-il un espoir? Y a-t-il un espoir?

En 1994, un concert intitulé « *Yaogun Zhongguoyue shili* » [摇滚中国乐势力 [La force du *Yaogun* en Chine] organisé par le label Moyan 魔岩 (Magic Stone) s'est déroulé dans Hongkan tiyuguan 红勘体育馆 (Hong Kong Coliseum). Le groupe Tang Chao 唐朝 (Tang Dynasty) et les trois chanteurs « prodiges » cités plus haut, Douwei 窦唯, Zhangchu 张楚, Heyong 何勇 étaient présents. Le concert, qui était le premier essai de promotion officielle et systématique du *Yaogun* de Pékin à Hong Kong, a bouleversé le public. Des milliers de spectateurs étaient hystériques. Le lendemain du concert, les titres des articles de presse de Hong Kong, « *Yaogun linghun, zhenbao xiangjiang* » 摇滚灵魂, 震爆香江 [L'âme du *Yaogun* explose Hong Kong], « *Zhongguo yaogun, xijuan*

²⁴⁴ Piste n° 4 (1-2) dans le disque, la chanson emblématique ainsi que son clip de He Yong 何勇, « Lajichang » 垃圾场 (The Garbage Dump), Pékin, Moyan 魔岩 (Magic Stone), 1994.

xianggang » 中国摇滚，袭卷香港 [Le rock chinois a balayé Hong Kong], annoncèrent la première tentative réussie de commercialisation et de promotion du Mythe du *Yaogun* hors de la Chine continentale (mais toujours dans un territoire compris dans le cadre de la *Greater China*), par le biais d'investissements venant de Taiwan.²⁴⁵ Le concert a en même temps été considéré comme un événement emblématique de l'essor du *Yaogun* dans les années 1990.²⁴⁶ Cependant, même si l'organisation et la promotion du concert étaient incontestablement commerciales, suivant la logique de l'industrie musicale, il a néanmoins représenté un certain « héritage » de l'héroïsme culturel que nous avons présenté dans la construction du Mythe du *Yaogun* au cours des années 1990.²⁴⁷ Autrement dit, l'organisateur et les musiciens partageaient encore la même conviction - le *Yaogun* plus qu'une la musique de divertissement, doit assumer le rôle de *qimeng* 启蒙 [*Lumières*] qui éclairent les consciences ; un rôle de fondateur d'une « nouvelle culture chinoise moderne », face à l'invasion de la « mondialisation » économique, culturelle et idéologique. En 2004, à l'occasion du dixième anniversaire du concert du *Yaogun* à Hong Kong Coliseum, He Yong 何勇, l'un des « trois prodiges » qui avait participé au concert de Hong-Kong, avec Zhang Youdai 张有待, l'un des animateurs de radio qui animait des émissions les plus célèbres en Chine sur le *Yaogun* ont organisé un concert à Pékin qui avait pour objectif de rendre hommage au concert de 1994.²⁴⁸ Enfin, Les discours de Zhang Peiren dans le résumé du concert de Hong Kong en 1994 illustrent bien ces idées :²⁴⁹

而在香港这个中国人的娱乐重镇中，红磡体育馆向来被视为偶像与巨星的舞台，人们在这里一向只为娱乐而来，在声光舞影中求取一夜欢乐。...北京的新音乐手们带给港台的冲

²⁴⁵ Voir l'article de l'organisateur du concert Zhang Peiren publié après le concert, http://blog.sina.com.cn/s/blog_6b596d230100lgbf.html (consulté le 26-07-2012) .

²⁴⁶ Voir l'article sur le concert en ligne, <http://www.hudong.com/wiki/%E4%B8%AD%E5%B9%BD%E6%91%87%E6%BB%A%E4%90%90%E5%8A%BF%E5%8A%9B> (consulté le 27-07-2012), nous avons pu relever aussi ce point à travers les diverses interviews ainsi que dans les discussions personnelles avec des auditeurs du *Yaogun* ces dernières années.

²⁴⁷ Voir la partie intitulée « Cui Jian et le Mythe du *Yaogun* » situé au chapitre 2 dans la première partie de la présente thèse.

²⁴⁸ Concernant DJ Zhang Youdai ainsi que son influence sur l'histoire du *Yaogun*, voir le livre de Jonathan Campbell, *Red Rock : The Long, Strange March of Chinese Rock and Roll*, Hong Kong, Earnshaw Books, 2011, pp.92-99. (Chapitre intitulé « Turning Up the Radio »)

²⁴⁹ L'article de Zhang Peiren publié après le concert, apparu dans le CD portant le titre de « Yaogun zhongguo yue shili » 摇滚中国乐势力 [La force du *Yaogun* de Chine] sorti en octobre 1995 par le label Moyan, voir l'article en ligne sur http://blog.sina.com.cn/s/blog_6b596d230100lgbf.html (consulté 26-07-2012), voir aussi le CD, *Yaogun zhongguo yue shili* 摇滚中国乐势力 [La force du *Yaogun* de Chine], Pékin, Moyan 魔岩 (Magic Stone) , 1995. Les citations ci-dessous sont toutes tirées de cet article.

击正是来自于此，在香港，这个华人娱乐工业的中心里，有上万个群众同时疯狂于「真实」的力量；他们首次证明，来自丰厚大地母亲的文化养分能够让人产生新的视野和想象，他们见到了久违的音乐本质，发现这是和灵魂相通的线路，因而抛开了惯有的矜持，呐喊疯狂。而带给港台唱片业与媒体的冲击也是来自于此，他们开始相信，商业应该只是一种流程，一种制度，商业不是一种艺术形式。

Mais dans la ville de Hong Kong, une ville centrale du divertissement pour les Chinois, le Hong Kong Coliseum a toujours été considéré comme la scène recevant exclusivement des idoles et des vedettes. Depuis toujours, la foule ne venait ici que pour se divertir et s'amuser dans des spectacles fastueux. C'est dans ce sens là que les nouveaux musiciens de Pékin ont provoqué des chocs à Hong Kong. Dans cette ville du divertissement située au milieu du monde chinois, des milliers de spectateurs devenaient fous sous la force de cette « vérité ». Ils (les musiciens) ont prouvé pour la première fois que la source issue de la « terre mère » pouvait stimuler les nouvelles imaginations et de nouvelles perspectives. Les spectateurs ont assisté à une musique essentielle, et ils ont découvert parallèlement un chemin direct jusqu'à l'âme. C'est pour cette raison qu'ils se sont lâchés et qu'ils ont crié, à devenir fous. Le choc provoqué sur l'industrie musicale ainsi que sur les médias de masse à Hong Kong peut se résumer ainsi : la commercialisation devrait être simplement une procédure et un système, mais elle ne devrait pas être une forme d'art.

这次演出首次结合来自中港台各方的工作人员，他们都对中国人的文化有一种强烈的使命和想象，他们大都相信中国人将会有更繁盛的文化景观，那也不是来自于虚构的娱乐幻境，而应该是来自于更真实广阔的创造力量，他们在这场演出中，都看见了这样的希望。

Ce concert a rassemblé pour la première fois des employés venus de Chine continentale, de Hong Kong et de Taiwan. Ils partageaient un imaginaire fort autour de la culture chinoise. La plupart d'entre eux était convaincue qu'un avenir prospère était promis à la culture chinoise, non pas un avenir issu du divertissement, mais un avenir prometteur issu des force créatives. Tous ceux qui ont assisté à ce concert ont perçu cet espoir.

在香港，他们公开告诉媒体，北京才是他们生命的源头，中国才是他们创作的根，对所有流连于商业体制中寻求发财致富的人们而言，他们的想法几近不可理解，我们却觉得，这才是中国新音乐的本质，站在这个基础上，我们有更多的未来要去面对，有更遥远的任务在等待，香港演出的成功，只是一开始。

A Hong-Kong, les musiciens ont publiquement déclaré à la presse que Pékin était leur racine, que la Chine est la source de leur créativité. Ces idées semblent incompréhensibles à l'oreille des Hong Kongais aisés qui s'enrichissent dans l'industrie, cependant c'est ce que nous pensions être la caractéristique essentielle de cette nouvelle musique chinoise. De là, on sera promis à beaucoup plus d'avenir, on aura d'avantage de défis à relever, le concert de Hong-Kong n'est qu'un début.



Figure 11. La couverture du album CD *Yaogun zhongguo yue shili* 搖滾中國樂勢力 [La force du Yaogun de Chine], Pékin, Moyan 魔岩 (Magic Stone), 1995.

Source : <http://www.xiami.com>
(consulté le 03-04-13)

En février 1993, à l'occasion de l'« Exposition sur l'art chinois moderne » à Berlin, quatre chanteurs et groupes du *Yaogun* : Tang Chao 唐朝 (Tang Dynasty), Yanjingshe 眼镜蛇 (Cobra) ainsi que Cui Jian 崔健 et Wang Yong 王勇 furent invités.²⁵⁰ Ils ont joué dans un concert dédié à « l'art chinois d'avant-garde » - le *Yaogun*, le concert durait six heures.²⁵¹ C'était la première apparition du *Yaogun* - Rock d'un pays « socialiste » dans le monde « occidental » après la guerre-froide. Cependant, il a eu peu d'écho en Chine (l'information sur l'exposition et sur le concert a été sciemment « filtrée » par les médias officiels - contrôlés par l'État chinois). Aujourd'hui encore (l'année 2014), il est très difficile de trouver de la documentation ou des archives sur cette exposition et ce concert. En ce sens, nous pouvons dire que les spectateurs ciblés pour cet événement étaient exclusivement des spectateurs « occidentaux », et l'appellation de l'exposition et du concert - « l'art chinois moderne » ainsi que « art chinois d'avant-garde » impliquaient une réalité voilée : « l'aterrissage » de « l'art chinois » en Europe, au moins au début des années 1990, était préconditionné par l'intégration des logiques et des conventions culturels européennes déjà établies, afin de trouver la cohérence avec l'imaginaire d'une Chine « moderne » ou « d'avant-garde » (par rapport à des imaginaires figés sur une Chine « traditionnelle » ou « communiste »), alors qu'ils pourraient en même temps être marginalisés par le régime chinois et les chinois dits « locaux ».²⁵²

²⁵⁰ Cependant, il n'y a que très peu de documentations concernant cette exposition et le concert. Nous pouvons seulement trouver quelques articles sur le documentaire intitulé *Zhongguo yaogun zai bolin* 中国摇滚在柏林 (Rock in Berlin 1993: the Chinese Avant-Garde) par François Manceaux et Heinz Peter Schwerfe sur Internet qui relatent de cet événement culturel de 1993, intitulé « Bolin zhongguo xiandai yishuzhan » 柏林中国现代艺术展 [l'Exposition sur l'art moderne chinois à Berlin]. Voir aussi l'article en ligne : <http://baike.baidu.com/view/6507080.htm> (consulté 23-07-2012) et la page Web du documentaire sur le site *douban* 豆瓣 <http://movie.douban.com/subject/3566737/> (consulté 23-07-2012). Le manque d'informations est probablement lié au contenu toujours sensible de ce documentaire (le réalisateur mêle des scènes du concert de Berlin avec les quatre groupes discutant de leur carrière, de la musique et de la Chine nouvelle, y compris de leurs opinions sur la situation politique de la RPC).

²⁵¹ Voir le documentaire *Zhongguo yaogun zai bolin* 中国摇滚在柏林 (Rock in Berlin 1993: the Chinese Avant-Garde) par François Manceaux et Heinz Peter Schwerfel, producteur : Cameras continentale, 1993. Le film entier était disponible depuis 2007 sur le site web Youtube, voir <http://www.youtube.com/watch?v=9ytjPOFP-rE> (consulté le 23-07-2012). Cependant la plateforme Youtube n'est plus accessible en Chine depuis mars 2008 du fait des autorités chinoises, alors que la plupart des informations concernant ce concert étaient disponibles sur Internet, et en langue chinoise.

²⁵² Dai Jinhua l'a souligné : « Wenhua lingyu nei de Ouzhouzhongxin baquan tixian zai mingmingquan shang ,dui zhongguo yishu de bianshi bixu zunxun ouzhou yishu jizhi de pingpan tixi he shenmei biao zhun ». 文化领域内的欧洲中心霸权体现在命名权上, 对中国艺术的辨识必须遵循欧洲艺术机制的评判体系和审美标准。 [l'hégémonie eurocentrique dans le domaine culturel et artistique se manifeste dans la désignation, des critères artistiques et des règlements institutionnels basés sur l'hégémonie politique et économique du monde européen] dans ce sens là, l'utilisation des termes comme

Autrement dit, au début des années 1990, « l'art chinois moderne » - les peintures, et le *Yaogun* (considérés par les médias européens comme « l'art chinois d'avant-garde ») étaient, dans une perspective eurocentrique, une réalité ou une tendance courante dans le monde culturel et artistique chinois, alors qu'ils étaient en réalité des activités culturelles marginalisées par les médias de masse et le grand public en Chine.²⁵³

Juste après ce concert bouleversant à Hong Kong, le *Yaogun* a été petit à petit marginalisé par les médias de masse en Chine : la gloire et l'idéalisme du Mythe du *Yaogun* restaient éphémères. Selon certains chercheurs, le *Yaogun* expérimentait un « déclin » ou une période *underground* à partir du milieu des années 1990.²⁵⁴ Cela ne peut qu'être partiellement attribué au contrôle strict du gouvernement chinois, comme la censure du *Yaogun* à la télévision. Il représente surtout le manque d'intérêt général en Chine dans les années 1990 pour les produits culturels sérieux, poétiques et politisés. Avec le tournant politique, économique et culturel de l'année 1989, les Chinois devenaient plus intéressés par la perspective économique et la « prospérité matérielle » : faire de l'argent et améliorer son niveau de vie.

Par conséquent, dans la gloire éphémère du Mythe du *Yaogun* illuminé par Cui Jian, le groupe Tang Chao (Tang Dynasty) et la société Moyan (Magic Stone), et imaginée par les auditeurs en Allemagne lors du concert à Berlin en 1993, s'est déroulé simultanément dans l'univers de la musique populaire en Chine, un autre paysage en opposition au Mythe du Rock « révolutionnaire ». Au printemps 1992, le premier ministre Deng Xiaoping a lancé son fameux « voyage vers le sud » (*nanxun* 南巡) en Chine et il a prononcé des discours annonçant la poursuite et l'approfondissement des

« moderne » et « avant-garde » pour décrire une œuvre ou une activité culturelle dans un pays « non-européen » est elle-même une représentation du pouvoir symbolique issue de la colonialité. Voir Dai Jinhua, *Yinxing shuxie : jiushi niandai zhongguo wenhua yanjiu* 隐形书写：90年代中国文化研究, pp. 231-258.

²⁵³ Bien entendu, la popularisation de Cui Jian à la fin des années 1980 fût un phénomène culturel majeur et à l'échelle nationale, mais cela était avant la censure des médias le concernait pendant sa tournée dans plusieurs villes en Chine au début des années 1990. Parallèlement, l'essor du *Yaogun* au début des années 1990 était une image principalement médiatisée et promue par le label Moyan (Magic Stone). Cet imaginaire était ancré seulement dans la mémoire parmi les fans du *Yaogun*, ceux qui ne représentaient, en réalité, qu'une minorité du grand public en Chine à l'époque.

²⁵⁴ Voir les œuvres tels Lu Juntao 陆俊涛, Li Yang 李洋 (Dir.), *Naban : weile zhongguo cengjing de yaogun*, 呐喊：为了中国曾经的摇滚, [Crier : pour le rock en Chine auparavant], Guangxi, Guangxi shifan daxue, 2008; Yan Jun 颜峻, *Huifeiyannmie : yigeren de yaogunyue guan cha* 灰飞烟灭：一个人的摇滚乐观察, [Les cendres du temps : l'observation personnelle du *Yaogun*], Guangzhou, Huacheng, 2006; Voir aussi la thèse de Wang Qian intitulée *The Crisis of Chinese Rock in the mid-1990s : Weakness in Form or Weakness in Content ?*, soutenue en octobre 2007, à Université de Liverpool.

réformes. Ainsi, Deng a indiqué clairement que l'ouverture économique ne ferait pas marche arrière. Le vieux chef a stimulé les réformes économiques lancées qui se traduisirent par une accélération sans précédent de la croissance économique et des investissements étrangers en Chine pendant les années 1990.²⁵⁵ Durant la décennie 1990, les musiques populaires venant de Hong Kong et de Taiwan, ainsi que des pays européens et des États-Unis devinrent les courants dominants sur le marché musical, ils remplacèrent en quelque sorte les « chansons rouges » (*hongse gequ* 红色歌曲 dont l'abréviation en chinois est *hongge* 红歌) - chansons de propagandes du Parti Communiste chinois et de l'ancien président Mao Zedong 毛泽东 suivant la fondation de la République Populaire de Chine et qui tenaient une place prépondérante dans le secteur culturel avant les années 1980.²⁵⁶ Elles sont devenues les chansons *mainstream* durant les années 1990. Parallèlement, les « chansons rouges » utilisèrent les nouvelles techniques de sons et d'enregistrements, ainsi que les « formes modernes » des chansons populaires, afin de répondre aux critères et aux goûts esthétiques changeants des nouvelles générations chinoises. En 1992, un album intitulé *Hongtaiyang* 红太阳 (The Red Sun) regroupant des « chansons rouges classiques » remixées est devenu le *Best-seller* de l'année, et a suscité une « fièvre rouge » dans la société chinoise au début des années 1990.

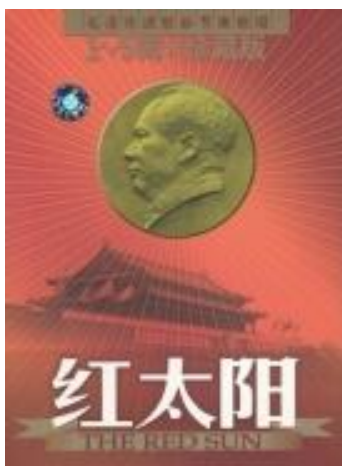


Figure 12. Couverture de la compilation des cinq albums de la série intitulée *Hongtaiyang* 红太阳 (The Red Sun), Shanghai, Shanghai zhongchang (China Record Shanghai Co.) 1991.07.08-2004.09

Source :

<http://www.xiami.com/album/393640?spm=a1z1s.3521865.23310001.1.Q5E1Nh>
(consulté le 02-04-2014)

²⁵⁵ Concernant le voyage et le « discours au sud » de Deng Xiaoping ainsi que ses influences sur la société chinoise en années 1992, voir Jean-François Huchet, « L'héritage économique de Deng Xiaoping », In *Perspectives chinoises*. N°40, 1997. pp. 6-16.

²⁵⁶ Il existe en chinois le terme spécifique pour désigner ces chansons populaires venant de « l'extérieur », soit *Oumei he gangtai liuxing gequ* 欧美和港台流行歌曲 (les musiques populaires venant de Hong Kong et de Taiwan, ainsi que des pays européens et des États-Unis), pour les distinguer avec les « chansons rouges » (les chansons propagandes), ou bien les chansons populaires de la Chine continentale émergées à partir du milieu des années 1980.

Au début des années 1990, Le Mythe du *Yaogun* a atteint son pic, suite au développement de la Chine vers une société conduite par la logique du capitalisme marchand et spectaculaire, le Mythe du Cui Jian a aussi commencé à perdre petit à petit son influence, au moins en apparence. Comme Catherine Capdeville-Zeng l'a constaté :

Mais le rayonnement de Cui Jian est de courte durée : 1992 déjà, son image sociale commence à pâlir, sa deuxième cassette a moins de succès. Cui Jian est le chanteur de la fin des années 1980 et du mouvement de 1989. Son déclin marque le retour de la société chinoise à une normalisation, une sorte de calme...en attendant le prochain soubresaut.²⁵⁷

Non seulement pour Cui Jian, mais également dans le monde de la musique populaire en général, s'il y avait encore une tentative et un héritage de l'héroïsme culturel et de l'idéalisme des années 1980 dans les albums publiés par le label Moyan 魔岩 (Magic Stone) , après l'année 1995, on retrouvait au fur et à mesure de cette normalisation, cette sorte de calme généralisé décrit par Catherine Capdeville-Zeng. Les cassettes et les CD sont devenus progressivement un produit de consommation comme les autres, comme dans toutes les industries du divertissement dans le monde d'ailleurs, et la « nouvelle musique chinoise » revendiquée par le fondateur de Moyan 魔岩 Zhang Peiren (a fortiori lorsqu'il était paré d'une rhétorique « révolutionnaire ») se révélait comme une déclaration plus ou moins utopique.

Avec l'arrivée d'Internet à la fin des années 1990, la circulation et la distribution de la musique ont radicalement changé. La Chine est entrée dans un véritable contexte « international ». La fondation de la société Modern Sky en 1997 a considérablement changé le paysage de l'industrie de la musique populaire chinoise. D'une certaine manière on peut dire que le monde du *Yaogun* est entré dans une nouvelle ère.²⁵⁸

²⁵⁷ Capdeville-Zeng, *Rites et Rock à Pékin*, p.48.

²⁵⁸ Durant les années 1990, l'industrie musicale en Chine n'était pas seulement dominée par les sociétés gérées par l'État, il y avait également des sociétés privées qui avaient émergé. La société Modern Sky était la plus représentative. Elle a annoncé le début de *New Sound of Beijing Movement* et a établi une nouvelle idéologie pour le *Yaogun*. Voir Andreas Steen, « Sound, Protest and Business. Modern Sky Co. and the New Ideology of Chinese Rock », in *Berliner China-Hefte*, No. 19, Oct. 2000: 40-64. Voir aussi l'article en ligne <http://alternativear.host6.e23dns.net/en/archives/rock.pdf> (consulté 07-08-2012)

B. *Modeng tiankong* 摩登天空 (Modern Sky) : le retour de la « modernité » sous le ciel chinois

Comme nous l'avons évoqué dans la première partie de ce travail, il y avait déjà un courant assez important de modernisation et d'orchestration musicale à la mode européenne depuis la fin du dix-neuvième siècle, surtout dans la ville de Shanghai autour des années 1930 en Chine.²⁵⁹ Les années 1930 pourraient par conséquent être considérées comme les premiers « temps modernes » depuis la fin de l'époque féodale en Chine. En effet, le terme en chinois *Modeng* 摩登 [moderne] n'est qu'une transcription phonétique du terme correspondant en anglais *modern*.²⁶⁰ Afin de mieux comprendre le sens de l'expression *Modeng* et sa traduction plus tard en « chinois moderne » par le mot *xiandai* 现代, il serait nécessaire de le remettre dans le contexte socio-culturel spécifique des années 1920 et 1930 en Chine, où des expressions comme *Onhua* 欧化 [s'eupéaniser] et *Modenghua* 摩登化 [se moderniser] ou [moderniser] ont commencé à voir le jour et à être popularisées à travers la modernisation de la langue chinoise.²⁶¹

L'interprétation de l'intitulé de la société Modern Sky prend d'emblée une dimension plus large avec les connotations de la notion « moderne » dans les analyses

²⁵⁹ Voir la partie portée sur « histoire discontinue du *Yaogun* » au Chapitre II de ce travail.

²⁶⁰ Voir l'explication du mot *Modeng* 摩登 dans le dictionnaire chinois *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 [dictionnaire des mots en chinois moderne] (cinquième édition), Beijing, Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 2006, p.961.

²⁶¹ Ici nous employons le terme « chinois moderne » (*xiandaihanyu* 现代汉语) par rapport au terme « chinois classique » (*guyan* 古文) ou « chinois littéraire » (*wenyanwen* 文言文), les deux derniers indiquent le langage écrit utilisé en Chine jusqu'au début du vingtième siècle, avant le mouvement culturel *xinwenhua yundong* 新文化运动 [Le mouvement de la nouvelle culture], autrement dit avant la « modernisation » de la langue chinoise. Après le « mouvement de la nouvelle culture » au début du vingtième siècle, le chinois écrit classique a désormais été largement remplacé par *baihuawen* 白话文 [chinois écrit contemporain], un style sensiblement plus proche du chinois mandarin parlé avant l'institutionnalisation du langage chinois à l'échelle nationale par *xiandaihanyu putonghua* 现代标准汉语 [chinois moderne standard]. Cela fut une transition culturelle issue du mouvement du 4 mai dans laquelle s'est fait sentir le besoin de développer et de construire un nouveau langage et une nouvelle littérature nationale pour la modernisation de la Chine, laissant de côté le savoir classique. Elle traduit également le processus de développement de la modernité intellectuelle de la Chine. Concernant la langue nationale ainsi que le développement de la modernité intellectuelle de la Chine, voir Gregory Lee, *Troubadours, Trumpeter, Troubled Makers: Lyricism, Nationalism and Hybridity in China and its Others*, Durham, Duke University Press, 1996 ; *Modernités chinoises* (2ème édition), Lyon, AEC-UJM, Faculté des langues, Université Jean Moulin-Lyon 3, 2004. Voir aussi Florent Villard, *Le Gramsci chinois : Qu Qiubai, penseur de la modernité culturelle*, Lyon, Tigre de Papier, 2009; Tong Qingsheng, « Savoir national, littérature nationale et langue nationale », in *Perspectives chinoises*, n°2011/1, pp. 34-40.

de Gregory Lee et Florent Villar, et devient, suite à l'analyse critique évoquée par eux, indissociable d'une intégration de la colonialité des pensées « eurocentrales », qu'elles soient inconscientes ou pas. En effet, l'émergence de Modern Sky vers la fin des années 1990 pourrait faire référence indirectement au courant de « devenir moderne » des années 1920 à Shanghai, où la société et les gens ont ressenti le besoin de développer et de construire une « nouvelle Chine moderne » issue de l'influence du mouvement du 4 mai 1919. Durant la décennie des années 1990 en Chine et surtout entre 1990 et 1996, les musiques populaires de Hong Kong et Taiwan, et certaines venant de pays européens et des États-Unis étaient de plus en plus disponibles sur le marché musical. Les émissions sur la musique populaire commençaient à être diffusées à la radio; les nouveaux groupes se formaient et commençaient à avoir des opportunités pour jouer non seulement dans des *underground parties*, mais aussi dans de nouveaux bars émergents au début des années 1990. Comme le dit le chercheur Campbell : « La scène s'est diffusée à la fois géographiquement et stylistiquement, comme si un nombre croissant de nouvelles recrues rejoignaient les rangs du rock ».²⁶² La demande croissante pour une structure commerciale « standard » et des moyens médiatiques ont permis à Shen Lihui 沈黎辉 de fonder Modern Sky au bon moment. La motivation de Shen Lihui était probablement triviale - promouvoir de « nouvelles musiques populaires divertissantes » et gagner de l'argent, mais l'intitulé de sa société Modern Sky était déjà marqué par une rhétorique imprégnée d'histoire, ce qui confortait par ailleurs bel et bien l'idéologie dominante (officielle et « populaire ») de la société chinoise de l'année 1990 - « "redevenir" moderne ».²⁶³

²⁶² Texte original en anglais : “The scene spread out geographically and stylistically as a growing number of new recruits joined rock's ranks”, in Jonathan Campbell, *Red Rock: The Long, Strange March of Chinese Rock and Roll*, Hong Kong, Earnshaw Books, 2011, p. 91.

²⁶³ Ici nous employons le terme « redevenir », afin de le distinguer de la période dite « devenir moderne » des années 1920 à Shanghai que l'on retrouve dans les analyses évoquée par des chercheurs sur la « modernité » chinoise tels que Gregory Lee et Florent Villard. Nous nous intéressons dans ce travail à la phase lente de l'évolution de la musique populaire en Chine, et pas seulement à celle concernant le Rock à partir de la fin des années 1980, afin de tracer le cheminement vers la « modernité » qui imprègne le développement du Rock en Chine jusqu'à nos jours (l'années 2014).

C. Modern Sky : *We're Only in It for the Money and Fun*²⁶⁴

En décembre 1997, Shen Lihui 沈黎辉, le fondateur mais aussi le chanteur leader du groupe Qingxing 清醒 (Sober) a créé sa propre société de disque Modern Sky.²⁶⁵ Dans plusieurs interviews et articles le concernant ainsi que sa société Modern Sky, il a déclaré clairement que la motivation pour monter la société était tout d'abord de pouvoir produire l'album de son propre groupe, et ensuite de pouvoir établir un nouveau modèle dans l'industrie musicale en Chine à l'époque : « Pour nous, il n'est pas question de produire en fonction des tendances. Nous voulons créer de nouveaux besoins, créer les tendances auxquelles tout le monde voudra adhérer ». ²⁶⁶ Autrement dit, Modern Sky et Shen Lihui ont non seulement établi une structure du business du *Yaogun* (pas seulement pour le *Yaogun* d'ailleurs), mais ils ont aussi construit une nouvelle idéologie dans le domaine de la musique populaire en Chine - *Yaogun* n'avait plus d'image « révolutionnaire » et « non-commerciale » représentée par Cui Jian ou Tang Chao (Tang Dynasty) ou bien Moyan (Magic Stone) qui prétendaient représenter l'esprit du temps, de la société, et celui de toute une génération, ou bien, la réflexion philosophique et sérieuse sur « le sens de l'existence ». Finalement, Modern Sky a essayé de déconstruire le Mythe du Rock et du *Yaogun* (*the old guard* pour reprendre le mot du chercheur Andreas Steen). Selon Steen, la nouvelle génération de rockeurs représentée par Shen Lihui n'avait plus de fardeau idéologique lourd à porter par rapport aux rockeurs précédents. Cependant, d'un autre point de vue, Modern Sky était bien

²⁶⁴ *We're Only in It for the Money* est un album rock du groupe américain Frank Zappa and the Mothers of Invention, variant les styles des années 1950 à la musique des années 1960.

²⁶⁵ Qingxing 清醒 (Sober) est un groupe pop-rock chinois fondé en 1988 dont Shen Lihui est le chanteur-leader. Il a sorti son premier album *Haojile !?* 好极了 !? [Très bien !?] sous le label Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky) en 1997. Modern Sky est l'abréviation du nom de la société Modern Sky Entertainment Co. Ltd.

²⁶⁶ Cf. La citation de Shen Lihui au début de ce chapitre. Pour les interviews et l'articles sur Shen Lihui et Modern Sky, voir par exemple l'article sur le groupe Qingxing (Sober), <http://www.hudong.com/wiki/%E6%B8%85%E9%86%92%E4%B9%90%E9%98%9F>; l'interview avec Shen Lihui, « Ku buzhi shi yinyue » 酷不只是音乐 [Ce n'est pas seulement la musique qui est « cool »], <http://www.ccitimes.com/redian/redian/2012-05-24/6543065430.html>; et « Modeng tiankong laoban hu qingxing yuedui zhuchang – Shenlihui tan lixiang yu chuangye » 摩登天空老板或清醒乐队主唱 – 沈黎晖谈理想与创业 [Le patron de Modern Sky ou bien le chanteur-leader du Qingxing (Sober) - Shen Lihui parle de l'idéal et de la fondation d'une entreprise], <http://i.mtime.com/983525/blog/1030676/> (tout a été consulté le 10-08-12), voir aussi l'article de Andreas Steen, « Sound, Protest and Business. Modern Sky Co. and the New Ideology of Chinese Rock », in *Berliner China-Hefte*, No. 19, Oct. 2000: 40-64.

« contestataire » par le fait qu'il dénonçait le double Mythe du Rock construit au cours des années 1990 (le Mythe du Rock et celui du *Yaogun* « révolutionnaire »).²⁶⁷

En même temps, Shen Lihui a souligné que Modern Sky était un miroir de la vraie situation socio-culturelle en Chine à ce moment-là (la fin des années 1990). Selon Shen, l'image du *Yaogun* « révolutionnaire » représentée par la génération des rockeurs comme Cui Jian était dépassée. Il voulait mettre l'accent sur le côté divertissant et ludique du *Yaogun*. Pour lui, *Yaogun* est une musique populaire, de « masses » (*dazhong* 大众). Mais il était considéré comme quelque chose de sacré et d'intouchable. De ce point de vue, les rockeurs qui prétendaient être rebelles étaient en réalité des hypocrites.

摇滚乐本该是属于大众的，但在我们这里却被搞得“神圣而不可侵犯”，他们用反抗的姿态维护着自己脆弱的自尊心，却从不知为何反抗，他们虚伪地反对着虚伪，那会是真实的吗？

-Shen Lihui*

Le Rock doit s'adresser aux masses, mais en Chine il est devenu sur un malentendu sacré et intouchable. Ils (les rockeurs précédents) défendent leurs dignités fragiles par une posture contestataire, mais ils ne savent jamais pourquoi ils sont rebelles, ils contestent l'hypocrisie avec leurs hypocrisies, comment peuvent-ils être crédibles ?

Toujours est-il que Modern Sky ne s'est pas arrêté à la théorie. Cette société bien accompli un miracle médiatique à travers de multiples projets et activités pendant une quinzaine d'années, miracle que même Shen Lihui lui-même n'aurait probablement pas imaginé au début de sa carrière de manager d'entreprise. En effet, Modern Sky avait plusieurs projets simultanés : elle a commencé à publier son propre magazine intitulé de façon éponyme Modern Sky en 1999 ; elle a aussi développé au fur et à mesure de nombreux « sous labels » sous la grande étiquette de la société.²⁶⁸ En 2007, elle a

²⁶⁷ Shen Lihui a aussi parlé du côté rebelle du festival de musique Modern Sky par l'expression « contester le *Yaogun* traditionnel » dans une interview vidéo. Voir le clip vidéo en ligne : « Shen Lihui : Modeng tiankong yinyuejie, fanpan chuantong yaogun » 沈黎辉：摩登天空音乐节，反叛传统摇滚 [Shen Lihui : le festival de musique Modern Sky, contester le *Yaogun* traditionnel], <http://video.sina.com.cn/v/b/77220473-2233695067.html> (consulté le 10-08-12) .

* Extrait de l'article sur le groupe Qingxing (Sober), <http://www.hudong.com/wiki/%E6%B8%85%E9%86%92%E4%B9%90%E9%98%9F> (consulté le 10-08-12).

²⁶⁸ Modern Sky a plusieurs sous-labels travaillant sur des styles de musique différents, comme Badhead, M2, Guava et Word Music, La société a aussi signé des accords avec des groupes

commencé à entrer dans le vaste monde des festivals de musique en Chine. *Caomei yinyuejie* 草莓音乐节 (Strawberry Festival) - un des plus grands et les plus importants festivals de musique en Chine aujourd'hui est né en 2008, un an après le démarrage du projet de festival de l'entreprise. À la fin, Modern Sky est devenue un grand empire médiatique chinois, comme tous ses partenaires ou adversaires dans le monde de la musique populaire aux États-Unis et en Europe. Ding Taisheng, un des employés de Modern Sky a résumé les choses ainsi : « nous travaillons avec beaucoup de sociétés et nous sommes devenus plutôt une agence de la République Populaire de Chine ». ²⁶⁹

Enfin la remarque faite par Jonathan Campbell retrouve ici bien son sens :

Meanwhile, as the nation grew more accustomed to its new, if ever-shifting, identity as a member of the rest of the world, yaogun started to look less like an enemy and more like just one of those things with which a modern inhabitant of the globe might, if they wanted, deal.²⁷⁰

Pendant ce temps, alors que le pays s'est habitué davantage à sa nouvelle identité - elle-même en changement permanent - de membre du reste du monde, le *Yaogun* commençait à moins ressembler à un ennemi et plus à une de ces choses qu'un citoyen du monde [habitant moderne de la planète] pourrait connaître s'il le voulait.

Autrement dit, la fondation de Modern Sky représentait le changement du climat et de l'ambiance sociale au cours des années 1990 en Chine - un tournant vers une direction pragmatique, matérielle, et divertissante, dans un contexte « mondialisé ».

de Hong Kong et de Taiwan, afin de publier leurs albums en Chine continentale. Voir le site officiel de Modern Sky, <http://www.modernsky.com/web/record> (consulté le 25-10-12) .

²⁶⁹ Ding Taisheng, qui utilise le surnom Johnson dans Modern Sky. Les phrases sont tirées d'une interview en anglais avec Jonathan Campbell, « they were working with lots of big companies and had become more of a PRC agency », cité par Campbell dans *Red Rock*, pp. 144-145.

²⁷⁰ Jonathan Campbell, *Red Rock*, p. 141.

2. *New Sound of Beijing Mouvement* : « C'est notre temps ! »²⁷¹

终于到了这一天，一切都改变。再也没有烦恼，一切都是爱。这是我们的时代。

Xinkuzi 新裤子 (New Pants)*

Ce jour est enfin arrivé, où tout a changé. Il n'y a plus de souci, tout est amour. C'est notre temps !

L'expression *Beijing xinsheng* 北京新声 (New Sound of Beijing) est apparue pour la première fois dans la brochure publicitaire du premier album du groupe Qingxing 清醒 (Sober) dont le chanteur est le directeur de la société Modern Sky - Shen Lihui.²⁷² Dans l'album publié peu de temps après cet album de Sober, Modern Sky a publié sa première compilation intitulée *Modeng tiankong I* 摩登天空 I (Modern sky I), et cette expression a été réutilisée encore une fois. En même temps, une dizaine de nouveaux groupes ont émergés entre les années 1994 et 1998 sur la scène musicale pékinoise. En 1999, le critique du *Yaogun* Yan Jun 颜峻 et l'activiste culturel Ou Ning 欧宁 ont publié ensemble un livre intitulé *Beijing xinsheng* 北京新声 (The New Sound of Beijing). Cette expression était donc non seulement le titre d'un livre, mais aussi un concept qui a marqué un tournant significatif dans le monde de la musique populaire en Chine vers la fin des années 1990. Le livre *Beijing xinsheng* regroupait les textes, les images, les interviews ainsi que les chansons des dix nouveaux groupes « indépendants » apparus vers la fin des années 1990. Il s'agissait de Maitian shouwangzhe 麦田守望者, Dixia ying'er 地下婴儿, Zi'yue 子曰, Bao Jia Jie 43 hao 鲍家街 43 号, Zhang Qianqian 张浅潜, Chaoji shichang 超级市场 (Super Market), Qiutian de chongzi 秋天的虫子, Xinkuzi 新裤子 (New Pants), Hua'r 花儿 (Flowers) Qingxing 清醒 (Sober).

²⁷¹ « Ce temps, c'est notre temps » (*Zheshi womende shidai* 这是我们的时代) est la traduction littérale du titre d'une chanson du groupe pop-rock Xinkuzi 新裤子 (New Pants), un des chansons les plus connus de leur premier album produit par le label Modern Sky en 1998. New Pants faisait partie des dix groupes présentés dans le livre *Beijing xinsheng* 北京新声 (New Sound of Beijing).

* Parole d'une chanson de New Pants, intitulée « *Zheshi women de shidai* » 这是我们的时代 [Ce temps, c'est notre temps].

²⁷² Le premier album de Qingxing (Sober) est intitulé *Haajile !?* 好极了 !? [Très bien !?], il a été publié en 1997 par Modern Sky.

La majorité de ces groupes ont signé un contrat avec la société Modern Sky. Ensemble, ils ont amorcé, selon les deux écrivains, une « Nouvelle ère » dans le monde de la musique indépendante chinoise, radicalement différente du *Yaogun* « révolutionnaire », ou « contestataire » du début des années 1990.²⁷³

A. L'individualisme : l'idéologie de *New Sound of Beijing Movement*

Il convient désormais de se pencher sur ce que cache cette nouvelle étiquette. Qu'est-ce qu'implique le mot « nouveau » (*new*) ici ? Qui se cache derrière ces voix (*the sound*).²⁷⁴ Selon Andreas Steen, *The New Sound of Beijing Movement* voulait surtout mettre l'accent sur « l'histoire d'individu ». Même si les premiers rockeurs n'ont pas cessé d'exprimer leurs voix individuelles, cette fois-ci, la « nouvelle histoire individuelle » est présentée d'une façon différente. Elle tente également de toucher un nouveau public. Cette nouvelle idéologie, contrairement à celle du Mythe du Rock et du Mythe du *Yaogun*, se caractérise par « l'individualisme ». Le fondateur de Modern Sky Shen Lihui a souligné plusieurs fois dans des interviews, et aussi dans les paroles de chansons de son propre groupe Sober - lui-même fortement influencé par le style *Britpop*, que son attitude envers la musique y compris le Rock était simple : raconter ses propres histoires, exprimer ses propres sentiments, et s'amuser dans son coin, sans être obligé d'assumer la dimension socio-politique de la musique :²⁷⁵

如果一定要说音乐态度的话，“清醒”的音乐态度很简单，
那就是在音乐里唱自己的生活、唱自己的感受，一切以自我
这个个体为主体，这本来也是流行音乐这种极端强调人性化
的音乐最基本的要素。

²⁷³ Pour plus d'information sur ce livre, voir le site encyclopédique sur le Rock en Chine intitulé « Rock in China » http://www.rockinchina.com/w/Main_Page (consulté le 19-07-2012). Voir aussi les extraits du livre *Beijing xinsheng* 北京新声 (New Sound of Beijing) dans les annexes de ce travail.

²⁷⁴ En chinois, le mot *shengyin* 声音 implique un double sens, il pourrait correspondre à la fois les significations du son et de la voix en français.

²⁷⁵ Si nous reprenions la définition de la musique (du bruit) de Jacques Attali, il n'y a pas de musique sans pouvoir, et inversement. Alors il n'y aurait pas une musique (qu'elle soit classique ou populaire) qui ne possède pas une connotation sociologique, économique et politique. Sur les pensées sur la musique de Jacques Attali, voir la première partie de cette thèse.

Si l'on doit absolument m'interroger sur mon positionnement musical, je dirais que l'attitude du groupe Sober est extrêmement simple : il s'agit de mettre en musique nos vies, chanter nos ressentis, le sujet principal de nos chansons ces nous-mêmes, c'est d'ailleurs le point de départ de la musique pop dont le fondement consiste à exacerber l'individualisme.

Les membres principaux de ces dix groupes présentés dans le livre *Beijing xinsheng* 北京新声 (New Sound of Beijing) sont nés entre 1969 et 1983 et malgré les différences d'âge, ils ont toutefois certains points communs : ils ont tous grandi dans les années 1980 et 1990 et dans des grandes villes chinoises : leurs expériences personnelles sont toutes exclusivement urbaines.²⁷⁶ Ils ont été tous influencés par la musique « externes » (les musiques venant de Hong Kong et Taiwan, ainsi que les pays étrangers comme les États-Unis et les pays européens) contrairement à la génération de leurs parents. Au niveau du divertissement, la musique populaire représentait seulement une partie de leurs vies, mais elle ne représentait en aucun cas une conviction de vie ni un idéalisme absolu - comme c'était le cas pour les auditeurs de Cui Jian et les premiers rockeurs métal. Ils n'y avaient plus les « fardeaux lourds idéologiques et politiques » du début du développement du *Yaogun*. Par ailleurs, avant l'arrivée d'Internet en Chine vers la fin des années 1990, tous ont été fortement influencés par ses cassettes et des CD « à trou » qui circulaient clandestinement dans presque toutes les villes chinoise.²⁷⁷ Pour résumer, ils représentaient ensemble un nouvel esprit de la musique populaire - les « nouveaux citadins cosmopolites ».

Cui Jian a déjà chanté le « les voyous sans culture » (*meiyou wenhua de yidai hunzi* 没有文化的一代混子) dans son chanson intitulé « hunzi » 混子 [voyou] en 1998.²⁷⁸ Il a expliqué sans la moindre ironie ni la moindre mélancolie que, « xinde shidai daole, lixiangjian de douzheng yijing bufucunzai le » 新的时代到了, 理想间的斗争已经不复存在了 [La Nouvelle ère est arrivée, les conflits entre tous les idéalismes n'existent plus]. Même s'il n'a pas donné des solutions ou des prévisions pour les successeurs du

²⁷⁶ Les années 1980 et 1990 sont deux décennies primordiales dans la transformation socio-culturelle chinoise, bien ancrées dans le cadre de la politique de « 30 ans de réforme et d'ouverture » (*gaige kaifang sanshinian* 改革开放三十年) du Parti Communiste à la fin des années 1970 en Chine.

²⁷⁷ Nous entendions parler du phénomène spécial de *Dakou* (faire un trou) pendant les années 1990 en Chine. Ici, il s'agit de la circulation des cassettes et des CD importés en tant que déchets plastiques des États-Unis et des certains pays européens.

²⁷⁸ Une chanson dans le quatrième album de Cui Jian, intitulé « Wuneng de liliang » 无能的力量 (The Power of the Powerless), voir l'album de Cui Jian, *Wuneng de liliang* 无能的力量, Pékin, *Jingwen Changpian*, 1998.

Yaogun dans la « Nouvelle ère », les chanteurs du *Yaogun* de la nouvelle génération vers la fin des années 1990 ne manqueraient pas le « héros spirituel et artistique » comme le rôle qu'avait joué par Cui Jian dans les années 1980. Il n'y avait quasiment pas de conflits dans leurs jeunesses, les nouveaux jeunes urbains ne regardaient pas le monde dans une perspective sociologique et critique. Au contraire, ils préféraient « embrasser » le monde avec leurs corps. Les commentaires de Yan Jun - un des co-auteurs du livre *Beijing xinsheng* illustrent bien cet aspect :

后来的人没有背叛理想，他们长大的生活中原本就没有斗争，新朋克、英式摇滚和电子乐的爱人们并不用社会的眼光看待事物，他们拥有自我，拥有个人的眼光。没人为全人类思考，神学也太远，就连中学生都知道，身体才是人感受世界的方式。²⁷⁹

Les successeurs n'ont pas trahi leur idéalisme, il n'y avait même pas de conflits dans leurs jeunesses. Les amoureux du *Neo-Punk*, du *Britpop* et de la musique électronique ne regardent pas les choses dans une perspective sociale, ils possèdent leur « ego », leurs propres visions. Personne ne réfléchit pour l'humanité, la théologie est trop loin, même les collégiens savent que seul le corps permet de sentir le monde.

Enfin les paroles plus ou moins utopiques du groupe New Pants en 1999 nous paraissent plus intéressantes à appréhender aujourd'hui, car elles représentent en effet l'esprit et l'idéologie individualiste et ludique du *New Sound of Beijing Mouvement*, mais aussi le fruit de la « privatisation d'individues » ainsi que l'aboutissement du processus appelé « la miniaturization de la musique » par Gay et Hall, pendant les années 1990 en Chine :²⁸⁰

²⁷⁹ Yan Jun, « Beijing xinsheng, xinde routi he ganqing » 北京新声，新的肉体 and 感情 <http://www.rockinchina.com/w/北京新声，新的肉体 and 感情> (consultés le 30-10-2012) .

²⁸⁰ La « privatisation d'individus » s'inscrit dans le cadre du Castoriadis, « la miniaturisation de la musique » selon les études culturelles du phénomène *Sony Walkman* de Gay et Hall, il ne s'agit ici par conséquent non seulement de la question du moyen de distribution, mais aussi du moyen économique, toujours motivé par le développement technique de la société. Voir Cornelieus Castoriadis, *Le monde morcelé : les carrefours du labyrinthe III*, Paris, Seuil, 1990 ; *Une société à la dérive : Entretiens et débats, 1974-1997*. Paris, Seuil, 2005 ; voir aussi Rey Chow, "Listening Otherwise, Music Miniaturized: A Different Type of Question about Revolution" in Paul du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay, Keith Negus, *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman* (Culture, Media and Identities series), London, SAGE, 1997, pp.135-139.

我们的时代^{*}

终于到了这一天一切都改变
再也没有烦恼一切都是爱
啦啦啦啦啦啦啦啦
这是我们的时代
啦啦啦啦啦啦啦啦
这是我们的时代

不用匆忙去恋爱绝不会失败
没有更多的语言只有太多的时间
啦啦啦啦啦啦啦啦
这是我们的时代
啦啦啦啦啦啦啦啦
这是我们的时代

终于到了这一天一切都改变
再也没有烦恼一切都是爱
啦啦啦啦啦啦啦啦
这是我们的时代

C'est notre époque

Ce jour est enfin arrivé, où tout a changé.
Il n'y a plus de souci, tout est amour.
la la la la la la la la
C'est notre époque !
la la la la la la la la
C'est notre époque !

Inutile de se presser de tomber amoureux
Alors que tu ne peux échouer
Il n'y a pas plus de mots
Il y a simplement trop de temps devant nous
la la la la la la la la

^{*} « Zheshi women de shidai » 这是我们的时代 [Ce temps, c'est notre temps], la chanson emblématique du groupe Xinkuzi (New Pants) dans leur premier album éponyme produit par le label Modern Sky en 1998. Voir New Pants, *New Pants*, Pékin, Modern Sky, 1998.

C'est notre époque !
la la la la la la la la la
C'est notre époque !

Ce jour est enfin arrivé, où tout a changé.
Il n'y a plus de souci, tout est amour.
la la la la la la la la la
C'est notre époque !
la la la la la la la la la
C'est notre époque !

Encore une fois, les commentaires de Yan Jun pourraient bel et bien résumer le changement de temps et d'esprit marqué par l'ensemble de *New Sound of Beijing Mouvement* :

我们是不是可以说，当老一代摇滚人置身旧时代，他们承担了集体的痛和夸大的爱，当新一群自私地活着，他们觉醒了细节，从关心自己开始，对世界负了责。

Nous pourrions peut-être dire que, alors que les précurseurs se réfugiaient dans le passé, ils assumaient la souffrance collective et l'amour disproportionné de l'époque. Quand les nouvelles générations vivent quant à elles d'une façon égoïste, ils découvrent l'individualisme et commencent à faire attention à eux-mêmes. C'est ainsi qu'ils se sentent finalement responsables du monde. Un paradis de la « Nouvelle ère », ou un autre Mythe?

Toutefois, ce prétendu « notre temps » (*womende shidai* 我们的时代) représenté par les dix groupes dans le recueil du *Beijing xinsheng*, n'était finalement, avec le temps, qu'une illusion ou un autre Mythe représentant une petite poignée parmi des millions de jeunes chinois qui sont nés et qui ont grandi et bercés par le grand récit de « 30 ans de réforme et d'ouverture ». Tout comme le double Mythe du Rock « révolutionnaire » que l'on a réussi à construire tout au long des années 1990, le côté ludique, décontracté et pragmatique de la « Nouvelle ère » du *Yaogun* vers la fin des années 1990 n'a touché en réalité qu'une minorité des auditeurs de la musique populaire, et le « notre temps » que New Pants a décrit dans leur chanson, n'était finalement qu'une construction suivant l'appel de la collectivité et du temps (la transition de la société d'un « ex-pays socialiste traditionnel » vers un pays « international, moderne et cosmopolite », tout comme l'appel vers une société « moderne » (*modeng* 摩登) motivé

par le désir des intellectuelles chinoises d'une « Chine moderne » sous la forme de l'« État-nation », dans les années 1930 en République de Chine.²⁸¹ L'interview du groupe Hua'r 花儿 (Flowers) - figurant dans *New Sound of Beijing Mouvement* en 2006 démontrait bien cette volonté de reconstruire un Mythe d'une « nouvelle musique populaire chinoise moderne », au début du développement du Modern Sky :

以前更多是一种塑造，现在才是真实的我们。很多人对我们的看法完全是拧过来的，大家老觉得以前 我们是怎么怎么真诚。以前其实我们的每一个音符，虽然是我写的，可是都是别人编（曲）的，每一个乐器的声音都是别人给调出来的。还有我们上台让说什么不让说什么，全是塑造出来的，现在才更是我们真实的自己。我们真的是挺想娱乐的一帮人，我们对那些很娱乐的东西很欣赏。很早以前，我们是一种故意姿态式的高处不胜寒，现在我们是真正的低处纳百川。²⁸²

Auparavant ce mouvement était en construction, maintenant nous sommes vraiment nous-mêmes. La plupart des gens ont une image complètement faussée de nous. Avant les gens croyaient que nous étions sincères, cependant chaque note (même en étant le compositeur) était interprétée par quelqu'un d'autre. De même pour les discours que nous avons tenu sur scène, chaque phrase en était bien réfléchi et façonnée par le manager avant de monter sur scène. Nous avons également reçu des consignes sur ce qui ne devait pas être dit, bref, tout était fabriqué. Maintenant nous nous sommes vraiment trouvés nous-mêmes. Nous sommes vraiment une bande de jeunes qui aiment bien s'amuser, nous apprécions énormément les choses divertissantes. Il y a longtemps, nous avons fait exprès de frimer, d'être cool, mais c'est maintenant que nous avons enfin trouvé notre position, nous nous situons en bas de la société afin de pouvoir tout absorber.

²⁸¹ N'oublions pas que les membres des dix groupes présentés dans le livre ont tous grandi dans les grandes villes chinoises, et que plus de quatre-vingt pour cent de la population de Chine habitent des régions rurales. Autrement dit, les jeunes chinois qui vivent dans les régions rurales ne partagent pas vraiment la même perspective et le même répertoire de musique en raison du décalage matériel, économique et culturel entre les urbains et les ruraux, surtout durant la transition sociale des années 1990.

²⁸² L'extrait d'un interview avec le groupe Hua'r 花儿 (Flowers) en 2006 - un des groupes les plus représentatifs de *New Sound of Beijing Mouvement*, intitulé « Shenghuo hui bizhe women wangqianzou » 花儿乐队专访：生活会逼着我们往前走 [La vie nous oblige à avancer tout droit], voir <http://journalren.blogbus.com/logs/4143791.html> (consulté le 18/08/12) .

B. Les deux côtés du miroir

Dans l'introduction du recueil *Beijing xinsheng*, les auteurs évoquent la force rénovatrice des musiques et les façons de vivre des dix groupes présentés :

新音乐从它开始的那一天起，就在改变心灵的历史。因为世界早就开始变化了。被的压抑的美和被遗忘的想象力已经汹涌而来，新的生活，新的感情，新的思维，新的衣裳和新的语言。正当世代更替，北京新声要和我们一同歌唱，它收藏了中国心脏的声音，一代人成长的声音，它是我们同时代人存在和创造的记录

Depuis sa naissance, la nouvelle musique a commencé à changer l'histoire des consciences. Car le nouveau monde est déjà là. La beauté qui avait été opprimée et l'imaginaire qui avait été oubliée déferlent sur nous : une nouvelle vie, de nouvelles émotions, une nouvelle façon de penser, de nouveaux vêtements et de nouveaux langages...Au seuil de la transition temporelle et sociale, *New Sound of Beijing* chante avec nous, ils recueillent les voix sortant du cœur de la Chine - ce sont les voix qui ont grandi avec une génération de Chinois, ce sont les emprunts des existences et de la créativité de nos contemporains.

Cependant, en déconstruisant l'idéologie « révolutionnaire » du double Mythe du Rock et celui du *Yaogun*, par la proclamation de leur indépendance (en tant qu'individus et en tant que musiciens) et leur attitude envers la musique (à la fois pragmatique et ludique), les musiciens produits par Modern Sky et *New Sound of Beijing Mouvement* ont déconstruit d'une part le côté transcendant du « soi », à l'échelle individuelle, et d'autre part le côté contestataire, à l'échelle sociale, du Rock et du *Yaogun* en tant que « pratique musicale vivante » dans le contexte historique spécifique (les années 1960 aux États-Unis, et la fin des années 1980 en Chine, par exemple). En quelque sorte, la « contestation » et la « subversion » à l'échelle sociale et collective dans le *Yaogun* ont été plus ou moins effacées par les musiques de la « nouvelle génération », et elles ont été « substituées », d'une certaine manière, par une double manifestation d'apparence contradictoire : la manifestation d'un nouveau « moi » vis-à-vis des *yaogunlaopao* 摇滚老炮 [vieux rockeurs] et la représentation d'un repli identitaire

« moderne » à l'échelle personnelle.²⁸³ Cette double manifestation, la plupart du temps, a plutôt été une simulation formelle des différents « styles » musicaux fortement influencés par les groupes venus de Grande-Bretagne et des États-Unis depuis les années 1960.²⁸⁴ Les paroles de deux chansons des deux groupes les plus représentatifs - New Pants et Sober, dans le mouvement *New Sound of Beijing Mouvement*, illustrent parfaitement ce sentiment contradictoire, et les influences des groupes de la Grande-Bretagne et des États-Unis remarquables.²⁸⁵

Modern Sky²⁸⁶

男孩们女孩们互相抛弃拥抱
消失的时代感到慌张和无奈
朋友们混乱了，约会在十七
痛苦和焦虑相伴直到死去
新的生活还没有开始
甜蜜活着未来不是说说

We are live in the modern sky
But we are future boys

²⁸³ *Yaogunlaopao* 摇滚老炮 ou bien son abréviation *laopao* 老炮 (qui signifie littéralement « le vieux canon du Rock ») sont des expressions argotiques utilisées dans le « cercle du *Yaogun* », qui décrivent les premiers rockeurs marqués par l'idéologie « révolutionnaire » des rockeurs idéalistes et héroïques, souvent imprégnés de la musique métal. Les éléments représentatifs de ce *yaogunlaopao* inclut évidemment Cui Jian et des groupes comme Tang Chao et Hei Bao.

²⁸⁴ Nous utilisons ici le terme « style » dans le cadre théorique de Dick Hebdige, dans son ouvrage sociologique sur le phénomène *Punk* des années 1970 en Angleterre intitulé *Sous-culture, le sens du style*. Les « styles » sont considérés comme des *signes* dans le concept linguistique issu des discours des théoriciens français, toujours menacés de récupération marchande. Ces « styles » apparaissent comme des instruments de confrontation et de résistance. Nous allons exploiter ce concept dans le chapitre suivant. Voir Dick Hebdige, *Sous-culture, le sens du style*, (traduit de l'anglais par Marc Saint-Upéry) , Paris, La Découverte (Zones) , 2008.

²⁸⁵ Voir la piste n° 6 (1-2), une chanson du groupe Qingxing (Sober) intitulé « Haojile !? » 好极了 !? (Great !?), situé dans le leur premier album éponyme *Qingxing* 清醒 (Sober), Pékin, Modern Sky, 1997. Les amateurs de musique populaire pourraient facilement comparer leur musique à celle des Beatles, ainsi qu'à celle du répertoire des groupes classifiés comme *Brit-pop* des années 1990 en Grande-Bretagne. Les tenues, la décoration, les couleurs vives ainsi que l'utilisation de l'anglais pour les paroles illustrent bien l'influence britannique teintée d'une « touche internationale ».

²⁸⁶ La chanson « Modern Sky » est dans le deuxième album sous le label Modern Sky du groupe Xinkuzi (New Pants) , voir New Pants, *Disco Girl*, Pékin, Modern Sky, 2000, voir aussi le MP3 et le clip vidéo à la Piste n° 5 (1-2).

Les garçons et les filles ne s'embrassent plus
Le temps perdu rend inquiet et malheureux
Les amis sont tous confus, ils se donnent rendez-vous à dix-sept ans
La souffrance et l'angoisse s'entremêlent, jusqu'à la mort
La nouvelle vie n'est pas encore commencée
Vivre joyeusement, l'avenir n'est pas juste dans les mots
On vit sous de nouveaux cieux
On est les mecs du future

好极了！？²⁸⁷

这是繁忙的 繁忙的 一天
我在工作
不能停

星期一和星期二我给了谁？
星期三和星期四我给了谁？
星期五和星期六我给了谁？
星期天我给了谁？

All right! All right! All right! All right!

来杯咖啡
这是温暖的 舒适的 一天
我要睡觉 别打扰

星期一和星期二我给了谁？
星期三和星期四我给了谁？
星期五和星期六我给了谁？
星期天我给了谁？

All right! All right! All right! All right!

²⁸⁷ Une chanson du groupe Qingxing (Sober) intitulé « Haojile !? » 好极了 ！？ (Great !?) , situé dans leur premier album éponyme *Qingxing* 清醒 (Sober), Pékin, Modern Sky, 1997.

你的电视坏了
你的眼睛就好了？

你的手表是停的
就表示你很快乐？
就表示你很快乐？

好极了！?真的好极了！?好极了！?

星期一和星期二我给了谁？
星期三和星期四我给了谁？
星期五和星期六我给了谁？
星期天我给了谁？

All right! All right! All right! All right!

Très bien !?

C'est une journée tellement remplie
Je travaille
Et ne peux pas m'arrêter

Lundi et mardi à qui les ai-je donnés
Mercredi et jeudi à qui les ai-je donnés
vendredi et samedi à qui les ai-je donnés
Dimanche à qui l'ai-je donné

All right! All right! All right! All right!

Sers-moi une tasse de café
C'est une belle et agréable journée
Je veux m'endormir, ne me dérange pas

Lundi et mardi à qui les ai-je donnés
Mercredi et jeudi à qui les ai-je donnés

Vendredi et samedi à qui les ai-je donnés
Dimanche à qui l'ai-je donné

All right! All right! All right! All right!

Ta télévision est cassée
Tes yeux vont-ils mieux ?
Ta montre s'est arrêtée
Est-ce que cela veut dire que tu es alors heureux?
Est-ce que cela veut dire que tu es alors heureux?

Très bien!? C'est vraiment très bien!? Très bien!?

Lundi et mardi à qui les ai-je donnés
Mercredi et jeudi à qui les ai-je donnés
Vendredi et samedi à qui les ai-je donnés
Dimanche à qui l'ai-je donnés

All right! All right! All right! All right!

Apparemment la chanson intitulée « Modern Sky » de New Pants n'était pas simplement un hommage à leur société de disque Modern Sky, que ce soit une stratégie délibérée ou un geste inconscient à destination des auditeurs « modernes et internationaux ». ²⁸⁸ Les groupes ont finalement prononcé en anglais leur déclaration pour une « nouvelle identité moderne » : « we are live in the Modern Sky, but we are future boys » - « Nous vivons sous le ciel moderne, mais nous sommes des garçons du futur ». La logique de cette phrase est bizarre, généralement, « sous le ciel moderne » indique déjà « un temps nouveau », mais New Pants ne se contente apparemment pas de rester dans « notre époque » : le mot « mais » exprime une concession à la fois

²⁸⁸ Gregory Lee a souligné, dans un article récent sur l'histoire moderne de la Chine, que « Jusqu'au milieu du vingtième siècle en chinois la "modernisation" se disait "occidentalisation", l'Ouest était synonyme de modernisation ». En ce sens, les auditeurs « modernes » comme nous l'entendons ici, est en équivalence des auditeurs « internationaux », et donc ceux qui parlent la langue « moderne » du monde « occidental », et cette langue « moderne » nous ramène automatiquement à l'« anglais » (et surtout « l'anglais américain » issue de la procédure intitulée la « mondialisation »), voir Gregory Lee, « Le cadeau empoisonné de Versailles ou La Chine à la manivelle de l'orgue de barbarie », in *Mouvements*, No. 72, 2012/4, pp. 79-86.

linguistique et abstraite. L'envie de futur est généralement issue d'un mécontentement ou de l'ennui pour le présent. Dans les premières phrases de la chanson, New Pants exprime clairement un certain sentiment de perte et de confusion : « Le temps perdu rend inquiet et malheureux...La souffrance et l'angoisse s'entremêlent, jusqu'à la mort ». Parallèlement, dans « Très bien !? », le groupe Sober exprime le sentiment d'ennui, d'indifférence par la répétition de l'interrogation portant les noms de jours dans la semaine. Cela est évidemment le contraire de l'intitulé de la chanson. Parallèlement le point d'exclamation et le point d'interrogation mis côte à côte induisent un grand doute sur le premier sens du titre. Même si l'interprétation d'un texte peut varier selon l'expérience vécue et l'arrière-plan culturel de chaque individu, nous pouvons toutefois essayer de saisir l'esprit et la tendance commune qui imprègnent les deux paroles grâce aux « champs » lexicaux dominants : ceux de la perte, du doute et de l'ennui.

Si nous regardons plus en détail, ces sentiments de perte, de doute et d'ennui dans les deux textes, sont étroitement liées à des expériences personnelles : autrement dit, ils ne reflètent pas une situation sociale ou politique quelconque. En même temps, les chanteurs ne prétendent pas non plus être les représentants d'une « génération ». Tout est lié au « moi », ou plus précisément, le « moi », et les « amis du moi ». Enfin, on pourrait retrouver ce genre de sentiment - une certaine « légèreté » issue de l'ennui et d'émotions personnelles dans la société « moderne » - dans les paroles des chansons des beaucoup de groupes *Punk* des années 1970 en Grande Bretagne et aux États-Unis, et jusqu'aux groupes *Brit-pop* des années 1990, comme Coldplay, Oasis, The Verve.²⁸⁹ Finalement, la comparaison formelle entre les groupes chinois des années 1990 comme New Pants et Sober, et les groupes britanniques des années 1970 à 1990 pourraient apparaître arbitraire et un peu trop facile. Mais encore une fois, on trouve la trace d'un « héritage » culturel et artistique d'un monde « central » du Rock (en particulier la Grande-Bretagne et les États-Unis), sur la scène des musiques populaires ou « indépendantes » en Chine, sous une belle étiquette Modern Sky. Tout comme l'« héritage » du Mythe du Rock que nous avons montré dans la construction du Mythe du *Yaogun* à partir de la fin des années 1980 et jusqu'au milieu des années 1990. Malgré tout, ce « nouvel héritage » (le sentiment de perte, de doute et d'ennui, c'est à dire l'angoisse bourgeoise typique et créée par l'aliénation de la société « moderne ») reste emblématique des musiques des groupes choisis dans le recueil du *Beijing xinsheng*.

²⁸⁹ The Sex Pistols est évidemment le plus connu et représentatif des groupes *Punk* qui ont émergé vers la fin des années 1970, dans la « vague anarchiste » en Grande-Bretagne et autour de la ville de New York aux États-Unis. Les musiciens de New Pants ont avoué dans plusieurs interviews qu'ils étaient influencés par le groupe *Punk* Ramones. Ils ont même une chanson qui rend hommage à Ramones, intitulée « Ni shi wode leimengsi » 你是我的雷蒙斯 » [Tu es mon Ramones] dans leur premier album intitulé *Xinkuizi* 新裤子 (New Pants) , Pékin, Modern Sky, 1999.

C. *The Dark Side of the Moon* : la censure réaggravée sous le « ciel moderne » en Chine^{*}

Pour reprendre le titre du célèbre album du groupe Pink Floyd, pendant que les nouveaux groupes de musique chinois esquissent avec Modern Sky une carte moderne du *New Sound of Beijing*, le gouvernement chinois réenclenchait une politique de censure suite aux événements de l'année 1989, et ce pour tous les médias de masse. Dans son travail de recherche sur la musique populaire en Chine du début des années 1990 jusqu'au milieu des années 2000, Jeroen de Kloet a constaté l'aggravation de la politique du gouvernement chinois concernant la censure du média :

Probably as a result of the new regulations, 227 newspapers and 346 journals were forced to stop publication in 1997, either because of their quality or for violating the law.²⁹⁰

En 1997, probablement à cause de la nouvelle réglementation (du gouvernement chinois), 227 journaux et 346 revues ont été forcés d'arrêter leurs publications, soit en raison de leur qualité, soit pour cause de violation de la loi.

Between 1994 and 1998, according to official reports, Chinese authorities confiscated nearly 30 million illegal books and periodicals on the one hand, and 35 million illegal audio - and video products on the other. In late 1998, the government announced the continuation of the campaign throughout 1999.²⁹¹

Entre 1994 et 1998, selon les rapports officiels, d'un côté, les autorités chinoises ont confisqué près de 30 millions de livres et de périodiques clandestins, de l'autre côté, ils ont aussi confisqué 35 millions de produits audio et vidéo clandestins. À la fin de l'année

^{*} *The Dark Side of the Moon* est le titre du huitième album studio du groupe de rock progressif britannique Pink Floyd. Paru le 24 mars 1973, il est souvent considéré comme leur album le plus abouti. Il aborde des thèmes modernes et universels, comme le travail, l'argent, la vieillesse, la guerre, la folie et la mort.

²⁹⁰ Jeroen de Kloet, *China with a Cut: Globalisation, Urban Youth and Popular Music*, Amsterdam University Press, 2010, p.25.

²⁹¹ Voir « Politische Kontrolle über Medien und Verlagswesen bestätigt », in *China aktuell*, 12/1998:1298. p.6, Cité par Jeroen de Kloet, in *China with a Cut*, 2010, p.26.

1998, le gouvernement a annoncé la poursuite de la confiscation sur l'année 1999.

Bien entendu, comme dans toutes les sociétés, concernant la manipulation de l'autorité et l'aliénation mentale, « le côté sombre de la lune » reste toujours un tabou social, y compris dans la Chine des années 1990. La plupart des gens se réjouissent du développement de la société, surtout à l'échelle économique, et de l'ouverture progressive du pays vers le monde extérieur. Après presque vingt ans d'enfermement du pays, la majorité des chinois restaient dans une « page blanche », tout comme au début du vingtième siècle après la guerre, ils étaient prêts pour toute sorte de possibilités mais aussi de « constitutions », qu'elles soient matérielles, mentales ou spirituelles.

Enfin le résumé rédigé par Ou Ning dans la préface du recueil *Beijing xinsheng* pourrait très bien donner une conclusion sur le sens de la fondation de Modern Sky, ainsi que *New Sound of Beijing Mouvement* pendant la seconde moitié des années 1990 en Chine.

我们称之为“北京新声”的这种音乐文化现象，从人群构成来说，它主要分为乐手和音乐群众两类人，他们大多数都出生于七、八十年代，都是听打口唱片长大的一代人，耳历比上一辈人丰富，兴趣也比上一辈人广泛，音乐只是他们其中的一种爱好，并不能代表生活的全部，他们也不会用抽象的理想把自己架空于现实之上；从音乐风格来说，它融合了流行朋克、地下朋克、清新吉他音乐、噪音流行乐和实验电子乐等多种音乐元素，不再囿于民族音乐世界化的痛苦思索而直接进入国际主义的音乐语境；从音乐内容来说，它从真实的生活出发，表达出独立的意识、快乐的精神和合理享乐的主张；从形成原因来说，它是九十年代中国社会全面转型的产物。²⁹²

²⁹² La préface intitulée « Beijing de hujiao » 北京的呼叫 [Le cri de Beijing] du recueil *Beijing xinsheng*, rédigé par Ou Ning 欧宁, voir Ou Ning, Yan Jun, Nie Zheng 聂筝, *Beijing xinsheng* 北京新声 (New Sound of Beijing), Hunan, Hunan wenyi, 1999. Voir aussi l'article en ligne sur le siteweb personnel de Ou Ning, <http://www.alternativearchive.com/ouning/article.asp?id=521> (consulté le 06-11-12) .

Le phénomène culturel que nous désignons comme *The New Sound of Beijing* consiste en plusieurs niveaux : au sens des participants principaux, il y a deux grandes catégories - les musiciens et les amateurs de musique, ils sont tous nés dans les années 1970 et 1980, ils ont tous grandi en écoutant des disques « à trou » (*Dakou* 打口), ils ont plus d'expériences sonores que leurs parents, leurs centres d'intérêts sont également beaucoup plus variés. La musique n'est seulement qu'une partie de leurs passe-temps, elle ne représente sûrement pas toute leur vie. Alors ils ne se font pas des illusions idéalistes et abstraites sur la musique et ils restent toujours pragmatiques. Concernant les styles musicaux, ils mélangent de multiples éléments, y compris le *Pop-Punk*, le *Punk underground*, la musique folklorique à la guitare, la musique *noise*, et la musique électronique expérimentale, etc. Ils ne se limitent pas à une réflexion déchirante sur comment la musique chinoise pourrait être reconnue à l'échelle mondiale. En revanche ils entrent directement dans le contexte musical international. Au sens du contenu de la musique, ils se fondent sur les vraies expériences de la vie quotidienne, et ils représentent la prise de conscience indépendante, l'esprit ludique et un certain hédonisme raisonnable. En ce qui concerne l'origine du mouvement, il est un produit de la transition sociale totale de la société chinoise durant les années 1990.

Chapitre IV. La distinction « avec un trou » : *subculture underground* et *Dakou* 打口 (« faire le trou²⁹³ »)

The entire country was busy making money and we were busy making noise.

Tout le monde dans ce pays était occupé à gagner de l'argent, et nous étions occupés à faire du bruit.

Yang Haisong 杨海崧 (PK14) *

²⁹³ Nous employons délibérément dans ce travail le terme « avec le trou », « à trou », ou « faire un trou », qui sont des traductions littérales correspondant aux néologismes en chinois et datant du début des années 1990. Ces néologismes ont pour objectif de décrire le phénomène à la fois économique et culturel de la circulation illégale des cassettes et des CDs importés en tant que déchets plastiques des États-Unis, durant la décennie des années 1990 en Chine. Pour l'auteur, ces termes résonnent implicitement avec une certaine révélation d'hégémonie culturelle du monde, au moins dans la sphère de la musique populaire, et avant l'ère de la mondialisation virtuelle arrivée en Chine, sous la forme d'Internet et numérique. C'est une question qui sera abordée dans ce chapitre.

* Yang Haisong 杨海崧 est le chanteur leader du groupe alternatif PK14 d'origine de la ville de Nanjing 南京.

1. L'émergence d'un *underground* : la subversion de l'hégémonie du *Yaogun* de Pékin

A. Contexte : le bannissement de Cui Jian et l'hégémonie du *Yaogun* de Pékin

Parallèlement à l'émergence et au développement de Modern Sky et le *New Sound of Beijing Mouvement* dans les années 1990, centralisés dans la ville de Pékin - la capitale politique et culturelle de la République Populaire de Chine, se déroulait une autre « impulsion interne », un monde musical dit *underground* dont le noyau était constitué par des membres venant des autres villes et régions de Chine, un mouvement étouffé sous le poids de la gloire « mythique » des « vieux rockeurs » du *Yaogun*, représenté par Cui Jian et les groupes et chanteurs comme Tang Chao 唐朝, Heibao 黑豹 et « les trois prodiges de Moyan ».²⁹⁴ Jusqu'à la fondation de la société Modern Sky, le monde du *Yaogun* se concentrait à Pékin. Les premiers rockeurs étaient tous issus d'un contexte lié directement ou indirectement avec Pékin, et le Mythe du *Yaogun* s'est constitué également autour de la capitale. Même si, durant les années 1990, d'autres grandes villes telles que Shanghai 上海 et Guangzhou 广州 en particulier ont considérablement participé au développement du *Yaogun* et de l'industrie de la musique populaire en générale en Chine, leurs importances et influences ont été plus ou moins atténuées par les médias de masse.²⁹⁵ La ville de Pékin était le centre absolu du monde du *Yaogun* dans les années 1990.

²⁹⁴ Les premiers rockeurs emblématiques qui faisaient partie de la scène du *Yaogun* depuis son émergence à la fin des années 1980, jusqu'à la fin des années 1990 (marqué par la fondation de la société Modern Sky), sont également des icônes du *Yaogun* pendant les années 1990, qui ont été marquées par le double Mythe du Rock et du *Yaogun* (voir la première partie de ce travail).

²⁹⁵ Guangzhou 广州 était une des villes chinoises qui a « ouvert » ses portes vers le monde extérieur suite à la politique de « réforme et d'ouverture ». Cette ville était particulièrement importante économiquement et culturellement. Guangzhou faisait partie d'une « région spéciale autonome » dans la politique de la réforme, c'est-à-dire que c'est un des premiers accès aux sources matérielles des marchandises dites « modernes » - les instruments, les magnétophones, les lecteurs de CD, les *walkmans*, les consoles de jeux-vidéo ; et non-matérielles (les chaînes de télévision par satellite, le *billboards*, les valeurs esthétiques, sociales et mentales d'« occident »). Guangzhou était aussi la ville en lien avec Hong Kong et Taïwan grâce à sa position géographique. Par ailleurs, Hei Bao (Panthers) a été le premier groupe de *Yaogun* à publier leur premier album à Hong Kong en 1991, et il était aussi le seul groupe à avoir démarré leur carrière au sud de la Chine. Tous les autres groupes de rockeurs de *Yaogun* en vue de l'époque ont publié leurs albums à Pékin. Huang Liaoyuan 黄燎原 Zhong Qiuyang 钟秋秧 Mao Yizuo 毛一佐, « Zhongguo yaogun dashiji » 中国摇滚大记事

Au début des années 1990, avant que les rockeurs des villes « secondaires » soient allés s'installer dans les banlieues de Pékin, et aient suscité ensuite en quelque sorte un *underground* en dehors du « cercle » du *Yaogun* centralisé dans la ville de Pékin. Il y a un autre évènement remarquable et toujours omis dans les archives chinoises concernant le *Yaogun* - la censure des spectacles devant le public et dans les médias de Cui Jian par l'État chinois. En effet, après trois albums à succès, Cui Jian a disparu de la scène publique, et jusqu'à présent (l'année 2014), il n'y a toujours pas de documentations ou d'archives écrites concernant cette censure, nous ne pouvons par conséquent que faire des estimations sur les raisons éventuelles concernant son origine.²⁹⁶ Quoi qu'il en soit, Cui Jian n'a pas pu jouer devant le grand public pendant quinze ans environ, et il n'est revenu sur scène ou à la télévision que très récemment.²⁹⁷

Dans le même temps, depuis l'émergence du Rock en Chine, son image a été étroitement liée avec Pékin - la capitale politique et culturelle de la République Populaire de Chine. Les premiers rockeurs (*the old guard* selon le mot de chercheur Andreas Steen) ont établi au début du développement du *Yaogun*, des « cercles du *Yaogun* à Pékin », ces « cercles du *Yaogun* » ont été constitués principalement par des membres nés et ayant grandi à Pékin à travers des « réseaux d'amis » - ces « réseaux » restaient, au moins jusqu'au milieu des années 1990 quasiment masculins.²⁹⁸ Par conséquent, les relations

[L'Agenda essentiel du rock chinois] , <http://old.hongxiao.com/GAOSHI/113.htm> (consulté le 16-11-2012)

²⁹⁶ Les trois premiers albums de Cui Jian sont *Xinchangzheng lushang de yaogun* 新长征路上的摇滚 (Rock and Roll on the New Long March), Pékin, Zhongguo guoji guangbo yinxiang chubanshe, 1989 ; *Jiejue* 解决 (Solution) , Pékin, Zhongguo wencai shengxiang chubanshe, 1991 ; et *Hongqi xia de dan* 红旗下的蛋 [Des œufs sous le drapeau rouge], Pékin, Beijing beiyin luyin luying gongsi, 1994.

²⁹⁷ Jonathan Campbell et Zhao Jianwei 赵健伟 ont tous parlé du bannissement de Cui Jian par l'État chinois dans ses œuvres, Campbell, *Red Rock*, pp.91-92. Zhao Jianwei, *Cui Jian zai yinwusuo yong zhong naban : zhongguo yaogun beiwanglu*, 崔健在一无所有中呐喊—中国摇滚备忘录 1992. Cependant, ils n'ont pas pu trouvé d'archives ou de documentations sur les raisons concrètes de l'interdiction de Cui Jian. Toutefois, nous ne pourrions pas exclure certaines raisons : la tension politique entre l'autorité chinoise et la popularité de Cui Jian à la fin des années 1980, ainsi que l'effet subversif de ses tournées de concert ayant pour objectif de solliciter les subventions pour le *Yayunhui* 亚运会 (Les Jeux Asiatiques) qui ont eu lieu à Pékin en 1990, c'était la première fois que le gouvernement chinois a organisé un grand événement à l'échelle « asiatique » depuis la fondation de la République Populaire de Chine. Cui Jian a commencé à réapparaître dans la sphère publique chinoise à partir de la fin de la première décennie du vingt-et-unième siècle. Nous n'avons pas pu trouver non plus de documents ou de déclarations officielles de sa réapparition. De son bannissement à sa réapparition devant le grand public chinois, tout est passé sous silence.

²⁹⁸ Voir Andreas Steen, "Long Live the Revolution? - The Changing Spirit of Chinese Rock", in Ian Peddie (Dir.) , *Popular Music and Human Rights* (Volume II : World Music) , London, Ashgate Publishing, Ltd., 2011.

entres les membres des différents groupes établis entre la fin des années 1980 et le milieu des années 1990 formaient un « labyrinthe inextricable ». ²⁹⁹ Finalement, les premiers rockeurs ont en effet établi une certaine hégémonie du *Yaogun* centré dans la ville de Pékin : ils avaient leur propre « centre » (les restaurants où les *parties* ont lieu pour les expatriés et les étudiants étrangers par exemple), ils avaient aussi certains règlements « intérieurs » autour d'une certaine « hiérarchie ». ³⁰⁰ En un mot, les « cercles de *Yaogun* » de Pékin ont quasiment « hérité » de l'idéologie et de la structure dominante. Cette hégémonie culturelle était d'une part liée avec le double Mythe du Rock et du *Yaogun* que les médias de masse ont constitué au cours des années 1990 - le Rock (ou *Yaogun*) est « sacré », « héroïque » et « révolutionnaire » - et d'autre part liée avec, ironiquement, l'hégémonie politique du Parti Communiste de l'époque (on a toujours besoin d'un « adversaire ciblé », pour bien « contester », ou « subvertir »). Tout comme l'auteur, chercheur et critique du Rock chinois Li Wan 李皖 l'a constaté :

中国摇滚乐第一个，也是最大的一个主题，正建立在主流意识形态之上。主流意识形态不仅给它以力量，更在基本语汇、思想、范式上规范、制约和制造了它的基本精神体系。理想破灭、失去方向、走投无路、一无所有、认知混乱、空虚没劲……轰动期摇滚乐所反映的这些内容，表现了大变局中社会的总体精神症状。它依然处在主流意识形态的控制之内，具有一种集体的或群体的视野，是主流意识形态的倒影；摇滚乐在此之上，成为一种对立面的艺术。 ³⁰¹

Le premier mais aussi le plus important sujet du Rock en Chine était justement construit sur l'idéologie dominante, qui lui a donné non seulement le pouvoir, mais aussi un vocabulaire de base, une pensée, des normes et des limites formelles qui ont constitué sa structure spirituelle de base... À l'essor historique du développement du Rock en Chine, des thèmes tels que « la désillusion », « la perte de

²⁹⁹ Voir dans les annexes III de ce travail, le schéma des relations complexes entre les membres de différents groupes du Rock entre la fin 1980s et mi-1990s en Chine. Tiré des annexes du livre sur le Rock en Chine, Lu Juntao, Li Yang (Dir.), *Nahan : weile zhongguo cengjing de yaogun*, 呐喊:为了中国曾经的摇滚, 2008.

³⁰⁰ Concernant le « cercle du *Yaogun* à Pékin », voir la première partie de cette thèse, voir aussi la présentation concernant le fonctionnement des « cercles du *Yaogun* » dans l'œuvre de Capdeville-Zeng, *Rites et Rock à Pékin*, 2001.

³⁰¹ L'extrait d'un article du chercheur, critique du rock chinois Li Wan 李皖 « Reqing shi ruhe lengque de : zhongguo yaogun sanshinian » 热情是如何冷却的 - 中国摇滚 30 年 [Comment la passion a été refroidie : les trente ans du rock chinois]. *Nanfang zhoumo* 南方周末 ou *Southern Weekly*, <http://www.infzm.com/content/21015> (mise en ligne le 11-12-2008, consulté le 20-11-12) .

direction », « l'impasse », « n'avoir rien », « la perturbation de la pensée », « le nihilisme », etc., reflétaient tous le symptôme général commun d'une époque où la société était en mutation. Ce sujet du Rock en Chine est donc resté sous le contrôle de l'idéologie dominante et il gardait toujours une perspective collective, représente qu'il était de l'idéologie dominante. Le Rock en Chine restait finalement ainsi une forme d'art en tant qu'adversaire politique.

En même temps, ce phénomène a été constaté non seulement par les observateurs « intérieurs » qui ont noté l'hégémonie du « cercle du *Yaogun* à Pékin » teintée de l'idéologie dominante du Parti Communiste, mais aussi par les chercheurs « extérieurs » :

The frustrations of many of China's wannabe rockers are not necessarily aimed at party elders but rather Heavy Metal commissars and Rock and Roll apparatchiks who are hesitant to share the stage with the up-and-coming.³⁰²

Les frustrations de beaucoup d'amateurs du Rock en Chine n'étaient pas nécessairement le fait de la vieille garde du rock, mais plutôt les « commissaires » du « cercle de *Heavy Metal* », et les apparatchiks du « Rock and Roll » qui hésitaient à partager la scène avec leurs successeurs potentiels.

Néanmoins, toute sorte de « gonflements démesurés » risquent de provoqué une « implosion interne ». L'hégémonie du *Yaogun* de Pékin n'a pas pu demeurer longtemps, avec la transformation accélérée économique, sociale et culturelle pendant la dernière moitié des années 1990 en Chine, les « rockeurs et groupes exclus » du « cercle du *Yaogun* à Pékin » ont commencé à réagir. À partir de la fin des années 1990, de nombreux musiciens venant des autres villes et régions en Chine ont commencé à « migrer » et à s'établir en périphérie de la ville de Pékin. Ils ont finalement construit en quelque sorte une *subculture underground*, qui leur a permis de se « distinguer » de la société « normale » ou « dominante » *mainstream* pour la plupart des jeunes Chinois de l'époque, ainsi que le « cercle du *Yaogun* à Pékin ». ³⁰³

³⁰² Geremie Barmé, "The greying of Chinese culture" in *China Review*, 13, 1992, pp. 1-51, in Jonathan Campbell, *Red Rock : The Long, Strange March of Chinese Rock and Roll*, Hong Kong, Earnshaw Books, 2011, p.92.

³⁰³ Nous entendons ici le concept de « la distinction » de Pierre Bourdieu. Cependant, nous avons constaté aussi que certains assertions que Bourdieu a évoquées dans son œuvre

B. *Underground* : une « implosion interne » avant l'arrivée d'Internet en Chine

Étant donné que la définition de la notion d'*underground* varie considérablement en fonction des contextes spécifiques différents avec lesquels ce terme est associé.³⁰⁴ Dans la sphère musicale, ce terme est souvent confondu avec d'autres, liés à l'étiquette tels que *indie* (*duli* 独立) et *alternative* (*linglei* 另类), ayant pour objectif de « se distinguer » de la musique « dominante », « commerciale » ou bien « populaire », nous avons finalement opté pour du terme anglophone présenté dans le titre de la partie présente (*underground*), afin, tout simplement, de ne pas alourdir le procédé de l'analyse, tout en gardant conscience que, d'une manière générale, ce mot véhicule des fantasmes centrés sur un univers qui est alors imaginé comme « caché », « secret », « interdit », bien que dans le contexte des années 1990 en Chine, ceux-ci étaient en effet des véritables caractéristiques du monde *underground* dans les communautés dispersées aux banlieues de Pékin, que ce soit un « hasard quasi définitif » (*shudingde qiaobe* 注定的巧合) ou une coïncidence purement fortuite.

Quoi qu'il en soit, dans la plupart des sociétés développées (en particulier aux États-Unis et en Europe), la définition d'*underground* ou de « label indépendant » étant déjà complexe, elle fait autant référence à l'autoproduction (en dehors du circuit classique de production passant par les maisons de disques et les producteurs, ce qui était majoritairement le cas pendant une dizaine d'années environ dans le monde *underground* que le chapitre présent tente de présenter) qu'aux disques produits chez de petites maisons de disques auto-qualifiées comme « indépendantes » (ce qui est le cas majoritaire dans la sphère de musique « indépendante » ou bien « alternative » depuis le vingt-et-unième siècle en Chine), par opposition idéologique aux grandes maisons de production de disque.

paraissent inappropriées au système de valeurs propre à la localité en question - le contexte spécifique des années 1990 en République Populaire de Chine, par conséquent, l'utilisation du terme « distinction » dans ce travail pourrait suggérer la problématique de prendre à la légère la situation spécifique du *Yaogun* en Chine. Mais en même temps, l'application du modèle théorique a pour objectif de bien « caractériser » une réalité ou des « points communs » à partir de faits divers ou de pratiques vivantes, cela n'impliquerait pas forcément une cohérence « hermétique » entre l'intitulé du modèle théorique et les « champs » de pratique en mutation perpétuelle. D'ailleurs, Roland Barthes s'est bien défendu dans son œuvre : « On m'objectera mille autres sens du mot mythe. Mais j'ai cherché à définir des choses, non des mots », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.181.

³⁰⁴ Précisons ici que tous les termes *underground* présenté dans cette thèse impliquent seulement le milieu du « *underground* musical », les autres phénomènes culturels souvent liés avec l'étiquette *underground* ne sont pas inclus dans l'analyse de ce travail.

En chinois, le mot anglais *underground* se traduit par *dixia* 地下, littéralement « souterrain », c'est un néologisme, mais aussi une notion apparue dans le monde de la critique du Rock général et du *Yaogun* à partir de la fin des années 1990 en Chine.³⁰⁵ Avant qu'Internet soit arrivé et ensuite étendu rapidement à toutes les régions chinoises dans un laps de temps très court, comme l'auteur l'a souligné dans la première partie de ce travail, les revues du Rock étaient presque le seul relais médiatique pour les amateurs de musique chinois qui souffraient d'une « carence en sources sonores » en ce qui concerne le Rock, ainsi que la musique étrangère en général.³⁰⁶ Par conséquent, les termes employés par des critiques du Rock et du *Yaogun* apparus dans des revues de musique avaient un rôle « arbitraire ». En quelque sorte, les musiciens et les auditeurs du Rock et du *Yaogun* chinois n'avaient presque pas d'autre référence pour identifier les différents genres musicaux et « définir son goût et son style » personnel hormis dans les articles et avec les termes présentés par ces critiques.³⁰⁷

Yan Jun était peut-être le première critique du Rock et du *Yaogun* qui a souligné le terme *dixia* 地下 pour décrire la nouvelle sphère musicale chinoise qui a émergé dans les banlieues de Pékin vers la fin des années 1990, et il reste jusqu'à nos jours le personnage le plus en vue et le plus actif parmi les critiques du Rock et du *Yaogun*

³⁰⁵ En effet, presque tout le vocabulaire concernant le monde Rock en général (y compris le mot Rock, traduit par le terme en chinois *Yaogun*) , sont des néologismes apparus avec la naissance du *Yaogun* en Chine à partir de la fin des années 1970. En quelque sorte, tous ces termes et notions ont été « implantés » de « l'extérieur », et n'avaient quasiment pas de lien avec la culture musicale « locale » en Chine, avant la politique de « la réforme et de l'ouverture » .

³⁰⁶ Sachant que jusqu'à la fin des années 1990 en Chine, les cassettes et les CDs importés étaient très limités, et très coûteux par rapport au niveau de revenu moyen de la plupart des salariés chinois en ville, sans parler des Chinois qui vivaient dans des régions rurales et relativement reculées.

³⁰⁷ La critique de musique, traduit littéralement en chinois par le terme *yuepingren* 乐评人, était également un nouveau phénomène culturel qui a émergé au cours des années 1990 en Chine. Les critiques du Rock - *yaogun yuepingren* 摇滚乐评人 - ont joué un rôle primordial au début du développement du *Yaogun* surtout avant l'ère d'Internet. Les personnages les plus connus dans le monde des critiques du Rock et du *Yaogun* sont principalement les suivants : A Se 阿瑟 / Arthur, Zhang Lei 章雷, Wang Xiaofeng 王晓峰 (les deux auteurs de la rubrique « conversation sur le Rock ») , Yan Jun 颜峻, Li Wan 李皖, il y avait aussi Hao Fang 郝舫, traducteur de plusieurs livres en anglais sur le Rock, et qui est spécialement connu par son œuvre biographique sur le personnage légendaire Kurt Cobain, intitulé *Canlan niepan* 灿烂涅槃 [Nirvana grandiose], qui est devenu le canon du monde *underground* parmi les amateurs du Rock chinois pendant une dizaine d'années. Il y avait également Zhang Xiaozhou 张晓舟, Yang Bo 杨波, Sun Mengjin 孙孟晋. Le point commun entre les critiques *Yaogun* en Chine et leurs confrères dans les sociétés occidentales, c'est l'absence de critique du sexe féminin, ce qui va de pair avec l'hégémonie masculine du Rock en général.

chinois.³⁰⁸ Dans un de ses articles, qui a en même temps été la critique des quatre albums *underground* de la fin des années 1990, publiés par une filiale de Modern Sky³⁰⁹ intitulé « Huanying laidao dixia » 欢迎来到地下 [Bienvenue dans l'*underground*], il a donné sa définition du terme *underground* :

而一年多来,“地下音乐”的概念又揭竿而起,人们几乎把一切未被商业机制接纳,或被主流摇滚体系认可的音乐归类为“地下”,其文化意义远远超出了音乐自身的判断和分型。在这个摇滚复苏的年头,“地下”已成为理想主义,创造性和异

³⁰⁸ Yan Jun est un critique de musique (en particulier sur le Rock et le *Yaogun*), né en 1973 à Lanzhou 兰州 et vivant à Pékin. Il est co-fondateur du collectif et du label indépendant *Saba jiemo* 撒把芥末 (Subjam) en 1998 et du label *Shuilu guanyin* 水陆观音 (Waterland Kwanyin Records) en 2004. Depuis ces dernières années, il s'est penché plutôt sur la sphère du « bruit » (*the noise*) et la musique expérimentale, et a commencé à produire des œuvres sonores lui-même. Aujourd'hui, il est considéré (surtout parmi les médias étrangers) comme l'un des animateurs les plus actifs de la scène expérimentale chinoise contemporaine. En même temps, il était aussi un des premiers critiques du Rock à utiliser le terme *Dakou* pour identifier une génération de jeunes chinois qui ont eu leur auto-formation musicale à l'aide de la circulation illégale des surplus des cassettes et des CD issus du marché américain. Son œuvre revisite les héritages d'une génération qui a fouillé les décombres et les surplus des productions industrielles occidentales chez les brocanteurs des marchés chinois. Pour l'éditeur de son dernier livre traduit en français sur la génération *Dakou*, « il donne une forme de critique subtile, fragile et drôle, des mondes contemporains chinois ». Voir le site personnel de Yan Jun, <http://www.yanjun.org/> (consulté le 22-11-12), et le site de son label Subjam, <http://www.subjam.org/> (consulté 22-11-12), voir aussi la présentation de sa dernière publication en français, *Génération dakou. écouter, recycler, expérimenter*, traduit du chinois et de l'anglais par Antoine Guex et Aline Hostettler, Paris, collection Rip on/off, éditeur Patrick van Dieren, 2012. <http://vandieren.com/e9c7e234-3b21-4802-860a-d483d007ba6d/G%C3%A9n%C3%A9ration-Dakou.aspx> (consulté le 22-11-12)

³⁰⁹ Yan Jun a beaucoup écrit sur le monde *underground* de la fin des années 1990 au milieu de la première décennie du vingt-et-unième siècle. Un de ses livres porte le nom *Di di xia* 地地下 (littéralement signifie « *under-underground* »). Les autres articles sur le monde *underground* et la génération *Dakou* ont eu des influences assez importante parmi les cercles des amateurs du Rock et du *Yaogun* en Chine relativement limité et marginalisé pendant les années 1990 et au début des années 2000. Quelques exemples des ces articles : « Huanying ni laidao dixia » 欢迎你来到地下 [Bienvenue dans l'*underground*]; « Huanying zai lai dixia » 欢迎再来地下 [Bienvenue de nouveau dans l'*underground*], « Dixia chengdu » 地下成都 [L'*Underground* à Chengdu], « Dixia chengdu zai beijing » 地下成都在北京 [L'*Underground* de Chengdu à Pékin], in *Di di xia : xinyinyue qianxing ji* 地地下：新音乐潜行记 [Au dessous de sous terre : voyage discret dans le monde de la nouvelle musique], Beijing, Wenhua yishu chubanshe, 2002. Aussi « Nihao, woshi hun dixia de » 你好，我是混地下的 [Bonjour, je traîne avec le monde *underground*], voir <http://ent.sina.com.cn/r/m/2005-01-26/1355641148.html> (consulté le 24-11-12) .

质文化的代名词。它从未有过艺术自身的标准，也似乎并不需要人格力量之外的其它成就。³¹⁰

Depuis plus d'un an, le concept de « musique *underground* » est apparu brutalement. On a classifié presque toutes les musiques qui n'étaient pas acceptées par l'industrie musicale commerciale, ou bien par le système dominant du *Yaogun* dans la catégorie *underground*, en effet, le sens culturel de la « musique *underground* » a largement dépassé sa classification musicale. De nos jours où le *Yaogun* est ravivé, le concept d'*underground* est déjà devenu le synonyme de l'idéalisme, de la créativité et d'une « culture hétérogène ». Il n'a jamais eu de critère artistique en lui-même, et il n'avait pas besoin d'autre succès que d'une personnalité forte.

Même si cerner la définition à partir d'un passage d'une critique du *Yaogun* chinois pourrait paraître arbitraire et imprudent, mais étant donné que finalement, toutes les définitions sont des concepts « relatifs » liés avec certains contextes spécifiques et une certaine dimension spatio-temporelle, nous pouvons toutefois y déceler ce qui illustrent les caractéristiques principales du concept général du mot *dixia* 地下 dans le contexte chinois vers la fin des années 1990.³¹¹

Underground, dans le sens de Yan Jun, porte beaucoup plus de valeurs culturelles et idéologiques que musicales. La musique *underground* chinoise dans son esprit est donc tout d'abord « non-mainstream » (*feizhulin* 非主流), cela reste classique parmi les différentes études et approches concernant la définition du concept *underground*. Il a aussi souligné le côté idéaliste et créatif de cette sphère musicale, et finalement, la caractéristique la plus importante mais aussi la plus « distinctive » dans le monde *underground*, née à la fin des années 1990 en Chine, comme le souligne Yan Jun dans plusieurs articles et discours, c'était son côté subversif contre le « *Yaogun mainstream* » lui-même, c'était aussi pour lui la « source » d'une *subculture* des jeunes chinois (*Zhongguo qingnian yawenbua* 中国青年亚文化) :

³¹⁰ Yan Jun, « Huanying ni laidao dixia » 欢迎你来地下 [Bienvenue dans l'*underground*], publié dans le livre de Yan Jun, *Di di xia : xinyinyue qianxing ji* 地地下：新音乐潜行记 [Sous-souterrains : voyage discret dans le monde de la nouvelle musique], Beijing, Wenhua yishu chubanshe, 2002, pp.142-150.

³¹¹ Nous avons argumenté dans la première partie de cette thèse que, au niveau idéologique, il n'existe que le Mythe du Rock, autrement dit que des « discours » sur le Rock, mais pas une « réalité universelle », également pour le *Yaogun*.

1997 年以后, 外省乐队蜂拥而起, 真正关注社会现实的和真正叛逆的乐队出现, 朋克文化在北京成型, 外地乐手开始进驻树村。这是一个地下年代。之后的几年里, 中国的年轻人开始形成青年亚文化, 摇滚乐也有了赖以存活的基础。到 2000 年的时候这个文化从模仿、凑合、发明, 达到了自成一体的阶段, 音乐、服饰、俚语、生活各方面都有了成套的语法。³¹²

À partir de l'année 1997, les groupes venant d'autres régions de Chine étaient légion. Des groupes véritablement rebelles et attentifs à la réalité de la société chinoise sont apparus. La culture *Punk* commençait à prendre forme à Pékin. Les musiciens de l'extérieur [de la ville de Pékin] commençaient à s'installer dans le « village d'arbre » [*shucun* 树村], un des villages dans les banlieues de Pékin où se sont regroupés les musiciens, les poètes ainsi que les artistes « vagabonds » venant d'autres régions en dehors de Pékin à la fin des années 1990 en Chine], c'était vraiment un âge *underground*. Dans les années suivantes, les jeunes Chinois commençaient à mettre en place une « *subculture* des jeunes » et le *Yaogun* a aussi établi son infrastructure essentielle pour assurer sa survie. Jusqu'à l'année 2000, cette *subculture* est allée au-delà de la simulation et a gagné une certaine autonomie. Elle a aussi réussi à constituer son propre système de signes, tels que des styles musicaux, des costumes, de l'argot et des pratiques quotidiennes.

Les mots de Yan Jun relevaient, malgré sa propre volonté d'être « authentique » et « autonome » quand il s'agit de la critique sur le phénomène culturel et musical spécifique en Chine, un certain « héritage » des théories et propos concernant la culture populaire issue de l'école des « Cultural Studies » dans les années 1970 en Grande Bretagne.³¹³ Il a surtout souligné la place marginale et le côté « rebelle » envers le

³¹² Yan Jun, « Quxiao yaogun shenhua » 取消摇滚神话 [Détruire le Mythe du Rock], publié dans la revue en ligne *Zhongguo yishu pīpíng* 中国艺术批评 (*Chinese Art Criticism*) le 21-11-2005, <http://www.zgyspp.com/Article/y8/200511/422.html> (consulté le 20-11-12) .

³¹³ Les « Cultural Studies » sont un courant de recherche à visée transdisciplinaire, apparu tout d'abord dans les années 1960 en Grande-Bretagne, elles s'intéressent notamment à tout ce qui concerne les relations entre cultures et pouvoir. Transgressant la « culture scientifique », les « Cultural Studies » proposent une approche « transversale » des cultures populaires, minoritaires et contestataires. Si les premières recherches des « Cultural Studies » sont liées avant tout aux cultures populaires, depuis les années 1990, ce « champ » de recherche s'élargit à un ensemble de tournants culturels - « cultural turns » dans les sciences humaines. Pour une présentation générale sur ce courant de recherche, voir Lawrence Grossberg, Cary Nelson et Paula A. Treichler, *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992. Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, édition établie par Maxime Cervulle, trad. de Christophe Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

« *Yaogun mainstream* » de cet *underground* dans les banlieues de Pékin. Cela impliquait, si l'on suit la logique et les arguments des chercheurs principaux dans le milieu des « Cultural Studies » en Grande-Bretagne, que le « *Yaogun mainstream* » possédait déjà une place importante dans le réseau général *mainstream*, et qu'il faisait partie du rouleau compresseur culturel lié à la puissance matérielle et spirituelle d'une certaine classe dominante dans la société. En revanche, à la fin des années 1990 en Chine, même le monde du *Yaogun* lui-même était plus ou moins marginalisé dans le secteur de l'industrie de la musique populaire, notamment par rapport aux musiques populaires venant de Hong Kong et de Taïwan, ainsi que des pays étrangers comme les États-Unis et l'Angleterre. Autrement dit, le fait d'avoir choisi et utilisé des termes comme *underground* et « *subculture* des jeunes » par Yan Jun était lui-même une tentative « d'importation » ou « d'appropriation » (qu'elle ait été délibérée ou inconsciente) importune, qui risquait de ne pas prendre en compte la réalité et la spécificité de la société chinoise en mutation, où la notion de « classe » était presque effacée dans la conscience collective, mais en réalité était en train d'émerger à nouveau sans que le grand public s'en aperçoive.³¹⁴

En fin de compte, l'*underground* chinois à la fin des années 1990 dans les périphéries de Pékin ne pouvait pas se résumer aisément par une définition existante quelconque. En quelque sorte, ce milieu (ou bien cet « espace social » dans le sens de Bourdieu) n'avait pas de « clôtures » formelles et explicites, même si la frontière entre le milieu *underground* et *overground* n'est jamais très claire, mais le défi de bien distinguer les deux « champs » par une approche commode (comme l'approche des classes de Dick Hebdige et Pierre Bourdieu dans leur analyse socio-culturelle des phénomènes culturels dans le monde européen) serait encore plus difficile, car les propriétés structurelles qui constituaient un système dans le contexte chinois (en particulier pendant les années 1990 et avant l'arrivée de l'Internet) sont en mutation permanente.³¹⁵ Finalement, cet *underground* qui a bien croisé le secteur de la musique, du cinéma, de la littérature ainsi que d'une jeunesse minoritaire angoissée et marginalisée, apparue vers la fin des années 1990 dans les banlieues de Pékin, puis ayant quasiment disparu vers le milieu des années 2000, il existait seulement par rapport à tous ceux qui étaient *overground*. Dans le contexte spécifique des années 1990 en Chine, l'apparition de cet *underground* n'était pas

³¹⁴ Dai Jinhua a parlé du phénomène de l'appropriation importune des termes scientifiques du monde européen et américain par des intellectuels chinois pour expliquer la réalité « post-socialiste » de la société chinoise dans les années 1990, elle a notamment insisté sur l'appropriation du terme « post-moderne », qui n'était en effet selon elle pas conforme à la situation réelle de la Chine de l'époque. En même temps, Dai a aussi parlé de la procédure latente « d'effacement des classes » et des « re-constructions des classes » dans une société en voie de transformation vers une société de consommation. Dai Jinhua, *Yinxing shuxie : jiushi niandai zhongguo wenhua yanjiu*, 隐形书写：90年代中国文化研究, 1999, pp.231-233.

³¹⁵ Mot parfois utilisé pour désigner ce qui est « sur terre » (*overground*) .

vraiment une revendication contre une « classe dominante » quelconque ou une répression politique (bien que toutes les pratiques culturelles « alternatives » incluaient inévitablement une dimension politique face à la domination et le rouleau compresseur du pouvoir supérieur, qu'ils soient matériel, idéologique, ou spirituel). Il était plutôt une sorte d'« implosion interne » dans le monde du *Yaogun* lui-même. Pierre Bourdieu a défini « l'espace social » dans son ouvrage comme un « champ » de forces dans la mesure où les propriétés retenues pour le définir sont des propriétés agissantes.³¹⁶ Dans ce sens-là, le « champ » d'*underground* et celui du « *Yaogun mainstream* » partagent quasiment les mêmes propriétés, ou autrement dit, les propriétés retenues restent relativement « cohérentes » dans les deux milieux soi-disant opposés.

Finalement, les problématiques essentielles dans les études des « Cultural Studies », telles que la vie des « classes populaires », la valeur du groupe domestique et le goût des plaisirs immédiats paraissent, si elles restaient toutefois « valides » dans l'approche et la dimension critique sur les phénomènes culturels en Europe ou aux États-Unis, ils étaient au moins inappropriés et insuffisantes quand il s'agit de problématiques posées par le phénomène culturel de l'*underground* dans les années 1990 en Chine. Des difficultés liées à l'affranchissement des modèles imposés par la société - la question ou le problème primordial souligné par les chercheurs des « Cultural Studies » en Europe (notamment en Grande-Bretagne et en Allemagne), puis aux États-Unis et en Australie, semblaient aussi importun quand il s'agit du phénomène culturel spécifique de l'*underground* et du *Dakou* (faire un trou), car les modèles différents étaient d'une certaine manière constitués simultanément avec la société elle-même. Par conséquent, la question ne serait plus de discuter simplement sous une forme dichotomique la résistance face à telle ou telle domination, mais plutôt la confrontation, la négociation ainsi que la collaboration entre les « deux côtés » (*underground* et *overground*), parallèlement entre le monde du *Yaogun* et celui de la musique dite « populaire et commerciale ».

C'est ainsi que nous avons appliqué les bases théoriques de Pierre Bourdieu (concernant la notion de la distinction et le jugement) et Dick Hebdgie (concernant le sens du style de *subculture*) dans cet ouvrage, néanmoins avec une certaine réserve. Tout comme l'histoire et le développement du Rock en Chine, la circulation, la réception ainsi que l'appropriation des connaissances du monde « occidental » en Chine, le travail présent inclus, sont profondément et métaphysiquement, « avec trou ».

³¹⁶ Pierre Bourdieu, *La distinction, Critique social du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

2. Des cassettes et CDs *Dakou* à la « génération *Dakou* » - *Dakou yidai* 打口一代

Je m'assieds sur les toilettes à l'écoute de l'eau qui remplit le réservoir : elle s'écoule, s'agite, puis pénètre dans une autre petite vanne étroite, quelques gouttes fuient au cours du trajet. En même temps, l'eau s'évacue de la cuvette, tourbillonne, gronde, se recompose tranquillement, tandis qu'elle fait disparaître au loin, dans ses voies sinueuses, la réalité d'un monde. J'aimerais réfléchir encore une fois à ce problème : puisque les sons du monde sont naturellement parfaits, pourquoi doit-on encore faire de la musique? Le bruit de la chasse d'eau: on entend par apparitions successives une fragilité triste, un long son discret, un événement imprévu empreint d'humour, comme un dialogue avec un dernier écho : un son d'adieu, réponse plus claire que n'importe quelle allusion littéraire. Alors qu'on saisit en dedans une trame sonore, elle entre dans un état de repos et plus nombreux sont les sons qui apparaissent, plus subtils, plus vastes ; ce calme semble un puits sans fond : plus on descend, plus la lumière est grande.

Yan Jun 颜峻*

* Yan Jun : *Génération Dakou : écouter, recycler, expérimenter*, sous la direction de Thibault Walter et Christian Indermuhle, traducteurs : Antoine Guex, Aline Hottstetler, Linel Bize. Paris, collection Rip on/off, éditeur Patrick van Dieren, 2012. <http://vandieren.com/e9c7e234-3b21-4802860ad483d007ba6d/G%C3%A9n%C3%A9ration-Dakou.aspx> (consulté le 22-11-12)

A. Définitions des mots : *Dakou* et « la génération *Dakou* »

我也许会被那些我认识的人和不认识的人嘲笑一辈子，但是我坚信一句话，“我们应学会在一小时内经历这个世界所有的时代。”对我来说，打口就是这一小时能给予我的“这个世界的时代”。

Qiu Dali 邱大立^{*}

Je risque d'être moqué toute ma vie par les gens que je connais ou ceux que je ne connais pas, mais je crois fermement à cette conviction : « Nous devons apprendre comment expérimenter toutes les époques du monde en une heure ». Pour moi, *Dakou* était justement quelque chose qui pouvait m'offrir la possibilité d'« expérimenter toutes les époques de ce monde » en une heure.

^{*} Qiu Dali 邱大立, « Tamen shi lai jiemi de », 他们是来解谜的 [Ils sont venus pour démystifier], dans la rubrique spécifique concernant *Dakou* en ligne, voir <http://www.douban.com/group/topic/1002172/> (consulté le 29-12-12).

a). *Dakou* 打口 [faire le trou]



Figure 13. Collection personnelle des cassettes *Dakou* du groupe américain The Grateful Dead

Source : <http://zeal.haliluya.org/blog/author/zeal/>
©Zeal (consulté le 05-04-14)



Figure 14. Deux exemples de CD *Dakou*

Source : youjingbo.blog.sohu.com ©You Jingbo
(consulté le 05-04-14)

Le terme en chinois *Dakou* 打口 signifie littéralement « faire un trou ». Étant donné qu'à l'origine, la circulation et les auditeurs concernés par ce phénomène restent jusqu'à nos jours une question omise car elle a été quasiment disparue avec l'ère de la mondialisation sous la forme cybernétique. Il serait par conséquent difficile d'en donner une définition « scientifique » à proprement parler.³¹⁷

Les cassettes et les CDs *Dakou* sont des cassettes et des CDs coupés ou percés et ils perdent par conséquent une partie de leurs contenus, mais on peut toujours écouter les pistes qui n'ont pas été abîmées et qui restent sur les cassettes ou les CDs. En général, c'étaient des surplus de produits sonores (les cassettes d'abord, puis les CDs) dont la plupart étaient fabriqués pour le marché nord américain. C'étaient des CDs censés être détruits, cependant, certains étaient tout simplement endommagés par une coupure ou un trou percé à la marge du CD à cause du coût de revient élevé lié à sa destruction. Ces CD ont été ensuite transportés vers la Chine en tant que « déchets plastiques ».³¹⁸

Aussi, sur la définition du terme *Dakou*, Angela Steele nous affirment que :

The actual Dakou record or CD represents an original music record with a hole or a punch somewhere in the disc making some songs not listenable or sometimes being punched in the outer rim of the CD, making the whole record listenable. These CDs were transported to China, sometimes first passing through Japan or HongKong, and sold in Dakou CD stores and black markets.³¹⁹

Les cassettes et les CDs *Dakou* actuels représentent un disque de musique originale avec un trou ou un coup de perçage situés quelque part dans le disque, rendant certaines chansons inécoutables. Parfois, les perçages se situent dans le bord extérieur du CD, ce qui rend l'ensemble des pistes écoutables. Ces CDs ont été transportés ensuite

³¹⁷ Il existe quelques articles sur le terme *Dakou* et ses dérivés comme *Dakou qingnian* 打口青年 [les jeunes à trou] ou *Dakou yidai* 打口一代 [la génération à trou] sur l'équivalent du site wikipédia en Chine - *Baidu baike* 百度百科, nous pouvons toutefois résumer grosso modo ce qu'implique par l'expression « faire un trou ». En même temps, la circulation des cassettes et les CDs *Dakou* reste toujours clandestine au sens législatif, tout comme les activités de téléchargement des fichiers MP3 ou des films « non conventionnels » aujourd'hui en Chine.

³¹⁸ Nous allons donner une explication en détail sur l'origine et les aspects techniques des cassettes et des CDs *Dakou* plus tard dans cette partie, au travers d'un interview avec un ancien commerçant chinois du business *Dakou*.

³¹⁹ Angela Steele, « The deal with Dakou », <http://www.dongting08.net/2008/06/deal-with-dakou.html> (publié le 10-06-08, consulté le 05-12-12).

à la Chine, en passant parfois d'abord par le Japon ou Hong Kong, puis vendus dans les magasins de disque *Dakou* et au marché noir.

b). « La génération *Dakou* » - *Dakou yidai* 打口一代

Parallèlement, nous ne pourrions pas trouver une définition « scientifique » ou bien « officielle » du terme de « génération *Dakou* », comme le terme *Dakou* lui-même, il nous reste qu'à essayer de saisir les implications ou les connotations globales de ce vocabulaire et des fragments des documentations numériques.³²⁰

Durant les années 1990, pour les jeunes amateurs de musique chinois, les CDs *Dakou* étaient une source essentielle pour découvrir les différents courants musicaux à travers le monde, y compris le Rock.³²¹ Pour ces jeunes Chinois, acheter des cassettes et des CDs avec un trou était presque le seul moyen d'écouter et de découvrir les musiques venues du monde entier et en particulier le Rock : un genre de musique considéré comme « marginal » et « dangereux ».³²² Un « blogueur » chinois affirmerait qu'« il n'existe pas de Chinois poursuivant une vraie liberté musicale qui n'aient écouté de CDs *Dakou* dans leur vie ».³²³

³²⁰ L'explication sur Baidu baike 百度百科 : 自从 1999 年在 一本叫《北京新声》的摇滚画册上第一次出现了"打口青年"这四个字样后, 这个名号便不胫而走。后来慢慢地又出现了"打口一代"、"打口文化"等相关新名词。[Depuis l'apparition du terme « la jeunesse *Dakou* » - *Dakou qingnian* 打口青年 dans un ouvrage intitulé *Beijing xinsheng* 北京新声 (New Sound of Beijing) en 1999, cette dénomination est devenue répandue. Des nouveaux termes tels « la génération *Dakou* », ou bien « culture *Dakou* » sont apparus au fur et à mesure par la suite.], <http://baike.baidu.com/view/30426.htm> (consulté le 02-12-12)

³²¹ Sachant qu'au début des années 1990, les cassettes ou des CDs « originaux », c'est-à-dire ceux importés « officiellement » et vendus dans des magasins de disques, étaient difficiles d'obtenir, surtout par rapport aux revenus des employés chinois dans les villes.

³²² En 1992, quelques étudiants de l'Université Sun Yat-sen ou *Zhongshan daxue* 中山大学 de Guangzhou 广州 ont fondé le « magazine de musique sonore » (chaque numéro était accompagné d'une cassette au début et ensuite d'un CD) intitulé *Yinyue tiantang* 音乐天堂 (*Music Heaven*). Ce magazine avait pour objectif de présenter les musiques en vogue apparues sur le marché des États-Unis et d'Europe. Il était un des premiers magazines de musique sonores nées dans les années 1990 en Chine, il a considérablement influencé « la génération *Dakou* » durant les années 1990. Cependant, avec la popularisation d'Internet à partir du vingt-et-unième siècle, comme tous les magazines de musique sonores, *Music Heaven* a arrêté sa publication en 2006. En même temps, la chaîne de musique populaire et de divertissement américaine MTV (*Music Television*) est arrivée en Chine en 1995 à travers les satellites, elle a aussi joué un rôle primordial vis-à-vis de la jeunesse chinoise dans les années 1990, avant l'ère d'Internet. Pour un répertoire des titres des chansons choisis par *Music Heaven* (Numéro1 - Numéro15), voir l'annexe de la présente thèse.

³²³ La phrase originale en chinois est « *zhēnzhēng zhuīqiú zìyóu yīnyuè de rénmen shì méiyǒu bùtīng dǎkǒu de* » 真正追求自由音乐的人们是没有不听打口的. Voir l'article dans un blog

Suite à la circulation des CDs *Dakou* dans toute la Chine, à la fin du vingtième siècle, une nouvelle communauté urbaine imaginaire - « la génération *Dakou* » - *Dakouyidai* 打口一代 est apparue aux marges de différentes villes chinoises. Le terme *Dakou* a été utilisé non seulement pour dénommer ces CDs poinçonnés, mais aussi une minorité de jeunes urbains en marge de « la jeunesse chinoise » dite *mainstream*, c'est-à-dire qu'ils représentaient une petite communauté relativement autonome, des jeunes Chinois à la recherche de « nouvelles » valeurs telle que la liberté individuelle, la liberté de s'exprimer, la liberté sexuelle, le droit au divertissement, l'égalité entre hommes et femmes.³²⁴ Les CDs *Dakou* représentaient donc un nouveau monde musical mais aussi culturel, un monde illégal qui apportait tout ce qui manquait dans une Chine qui venait d'ouvrir ses portes vers l'extérieur et tout ce que la jeune génération était en train de rechercher et d'éprouver - la liberté, la désobéissance aux parents et à l'ordre, la dépression, les sentiments personnels refoulés, la passion, le désir, l'amour, le sexe.

La critique du Rock chinois Yan Jun a utilisé le terme « génération *Dakou* » - *Dakou yidai* 打口一代 pour définir la nouvelle génération de musiciens nés entre le milieu des années 1970 et celui des années 1980, et ayant donc atteint leur majorité (18 ans) entre 1990 et 2010. Le terme « jeunesse de *Dakou* » serait plus tard utilisé par d'autres critiques du Rock ainsi que par des musiciens et des amateurs eux-mêmes pour caractériser un mode de vie adopté par la jeunesse urbaine. Ils étaient en général mécontents de la société chinoise, ils ont été également considérés comme « communauté urbaine marginale » - *chengshi bianyuan qunti* 城市边缘群体. Pendant les années 1990 en Chine, le marché de la musique populaire était dominé par des *pop songs* principalement venues de Hong Kong et Taiwan, et les « mélodies courantes » - *zhuxuanlu* 主旋律, telle la musique diffusée par la télévision et la radio nationale, de la musique qui avait pour l'objectif implanter l'idéologie du Parti ou établir des modèles de « valeurs correctes ». Cependant, aucun de ces deux courants n'étaient directement lié à la vie réelle de la plupart des jeunes chinois de l'époque. La circulation de CDs *Dakou* ainsi que la fondation du Conservatoire de musique Midi (*Midi yinyue xueyuan* 迷笛音乐学院) ont, d'une certaine manière, favorisé l'apparition de la communauté

concernant le *Dakou* publié sur un des réseaux sociaux le plus répandus en Chine : *Renrenwang* 人人网, <http://blog.renren.com/share/275209326/3231946631> (consulté le 28-12-12).

³²⁴ Nous employons ici des termes comme « marginal », *mainstream* et « nouvelle valeur » dans le contexte socio-culturel spécifique chinois des années 1990, où l'autorité chinoise impliquait une politique qui favorisait la construction d'une « nouvelle culture socialiste » et d'un « homme nouveau » - « civilisé » (terme en chinois) et capable de se mettre au service de la construction de la nation chinoise (Cf. la note de bas de page 52 dans la première partie de cette thèse), « la génération *Dakou* » était par conséquent une communauté imaginaire « marginalisée », par rapport à ce « nouveau modèle de l'homme nouveau ».

underground dans la ville de Pékin.³²⁵ En même temps, beaucoup de communautés imaginaires « en marge » ont émergé à partir de la fin des années 1990 dans des villes secondaires en Chine. Cette communauté imaginaire a été désignée par le terme de « génération *Dakou* », ce qui selon Yan Jun, pourrait être considérée comme une *subculture underground* chinoise - *Zhongguo qingshaonian yawenhua* 中国青少年亚文化, créée par des jeunes chinois citadins qui ne se contentaient pas de vivre dans une société aux valeurs monotones, des jeunes citadins qui voulaient vivre autrement et établir leurs propres identités culturelles.³²⁶ Le monde de la *subculture underground* chinois pendant les années 1990 était en quelque sorte une utopie, qui aurait pu, dans l'imagination des membres de cette communauté, englober leurs vraies expériences quotidiennes urbaines avec leurs passions, désirs, espoirs, frustrations et leurs besoins de loisirs, une utopie qui les rendaient capables de ressentir un désir nostalgique de quelque chose de « réel » qui existait peut-être quelque part.

Dans ce chapitre, nous avons choisi d'utiliser la musique comme un prisme au travers duquel nous avons observé et puis tenté de décrypter les différentes composantes culturelles d'une frange de la société chinoise contemporaine qui a été

³²⁵ Le Conservatoire de musique Midi à Pékin (*Beijing Midi yinyue xuexiao* 北京迷笛音乐学校) ouvre ses portes en 1993. Il s'installe tout d'abord dans le centre ville, près de l'Université du Peuple (*Renmin Daxue* 人民大学). Elle offre une formation de trois mois aux auditeurs de musique pour donner des connaissances basiques sur le Rock et le Blues. Il y avait des musiciens assez connus dans le monde du Rock telle que les membres du groupe Tang Chao 唐朝 et Huxi 呼吸 à l'époque qui ont enseigné à cette école. Le fondateur de l'école Zhang Fan 张帆 (né en 1967 à Pékin) est devenu le président de l'école plus tard. Le conservatoire Midi est partiellement financé par une société qui porte le même nom, les fondateurs ont importé et traduit eux-mêmes beaucoup de matériel pédagogique concernant la musique Rock et Blues. Cependant, ils ont eu beaucoup de problèmes d'organisation et ont déménagé plusieurs fois pour cause de manque d'expérience, finalement l'école s'est installée dans la banlieue de Pékin, au pied de « la colline parfumée » - *Xiangshan* 香山. Comme Midi était la première école de musique du Rock en Chine, elle a attiré un grand nombre d'élèves venant de différentes villes de toute la Chine, et a obtenu une bonne réputation dans le monde du Rock. Yan Jun, critique rock a commenté dans un de ses livres intitulé *Didixia* 地地下 [Sous-terrain], que « la grande vague d'immigration des musiciens des autres villes extérieures à Pékin commence avec la fondation du Conservatoire de musique Midi en 1993 ». Midi a commencé à organiser le festival de musique à partir de l'année 2000, qui est devenu ensuite un des festivals de musique le plus vieux et le plus connu en Chine, et ce, encore aujourd'hui. Voir le site officiel du Conservatoire Midi, <http://www.Midischool.com.cn/> (consulté le 29-12-12).

³²⁶ Voir les explications concernant les termes *Dakou*, et « la génération *Dakou* », dans le glossaire intitulé « les argots du *Yaogun* » - *Yaogun heihua* 摇滚黑话 dans le livre de Yan Jun, *Di di xia*, pp.396-397.

désigné la « génération *Dakou* » - *Dakou yidai* 打口一代 qui signifie « la génération à trou », ou « la génération trouée ».³²⁷

Bien entendu, la musique étant une production intellectuelle relative à l'intimité des sentiments humains, elle peut par essence comporter autant de variantes et de subtilités qu'il existe d'individus différents, mais elle est en même temps un phénomène culturel, lié à la représentation d'une certaine communauté (géographique culturelle, et imaginaire) et à cette transmission « générationnelle » intrinsèque. C'est pour cela que nous nous permettons d'utiliser les termes courants déployés par les médias de masse et les critiques de musique populaire chinois, tels que « génération née après 1980 » (*balinghou* 八零后) et « génération *Dakou* », ayant pour objectif de révéler la caractéristique « mouvante » et « trans- » (trans-périodique, trans-frontalière, trans-culturelle, trans-linguistique et trans-genre) de cette génération en « mutation » et en « carence » : carence matérielle - manque des moyens financiers pour acheter des instruments et des disques par exemple ; carence intellectuelle - manque d'institutions et de formation musicale ; mais aussi manque des sources sonores ; carence psychologique - manque d'espoir et de confiance dans un avenir prometteur, prospère et innovateur, entre la fin des années 1990 et le début des années 2000. Par ailleurs, la « génération à trou » révèle en même temps une certaine spécificité ou caractéristique « chinoise »³²⁸ assez importante, à travers laquelle nous pouvons observer l'impact des « transitions » économique, sociale et culturelle au cours de ces vingt dernières années.

B. Les fondements d'un espace social *Dakou*

Nous faisons ici bien évidemment référence à l'œuvre de Pierre Bourdieu en mentionnant le terme d'« espace social », une des notions essentielles dans le cadre

³²⁷ Essentiellement les chinois nés entre le milieu des années 1970 et celui des années 1980, et ayant donc atteint leur majorité (18ans) entre 1990 et 2010, dont l'auteur elle-même fait partie. La désignation « génération à trou » signifie des jeunes qui tentent de rechercher une identité culturelle qui pourrait les distinguer de la « jeunesse modèle » normalisée par les institutions politiques, sociales et familiales, ainsi que la « culture *mainstream* », nous allons analyser en détail cette notion « souterraine » par la suite. Concernant « *The Cut Generation* », voir aussi la référence assez importante sur la musique populaire contemporaine et en particulier, sur le phénomène *Dakou* de Jeroen de Kolet, *China with a Cut: Globalisation, Urban Youth and Popular Music*, Amsterdam University Press, 2010.

³²⁸ Nous employons délibérément ici le terme « chinoise » qui a pour l'objectif de mettre en relief une réalité culturelle spécifique, délimitée par un cadre spatio-temporel et géographique (durant une dizaine d'années au croisement des vingtième et vingt-et-unième siècle en Chine) , par rapport aux tous ceux qui sont « autres » – les pratiques et phénomènes culturels en dehors de cette période et de ce cadre géographique, tout en évitant le piège qui pourrait être posé par le courant culturaliste.

théorique de son œuvre *La distinction, Critique sociale du jugement* (1979).³²⁹ Nous nous servirons de ce concept d'espace social, qui nous permettra d'analyser et de comprendre les grandes lignes de la composition et du fonctionnement de ce monde imaginaire considéré comme une *subculture underground* chinoise et « avec trou ». L'espace social, tel que le conçoit Pierre Bourdieu dans cette œuvre est un système de différences, c'est-à-dire un ensemble de propriétés structurellement définies, réparties différemment selon les classes. Cependant, selon l'interprétation des certains chercheurs, pour Pierre Bourdieu, les classes sociales n'existent pas en soi, car « ce que l'observation permet d'établir c'est un espace de différences dans lequel les classes existent en quelque sorte à l'état virtuel, compte tenu de la structure de distribution des différentes espèces de capital qui sont autant d'armes dans les luttes sociales, même si elle n'est pas toujours thématifiée ».³³⁰

La définition d'« espace social » effectuée, nous allons nous servir de ces concepts théoriques pour examiner ce monde *underground* de *Dakou*, afin de saisir les facteurs structurels sous-jacents (les propriétés différentes retenues dans un « champ » au sens de Pierre Bourdieu), qui le composaient et constituaient, consciemment ou inconsciemment.

a). La propriété culturelle : l'imaginaire de la culture *underground* et le Mythe de Kurt Cobain *

与其苟延残喘，不如从容燃烧

³²⁹ Pierre Bourdieu, *La distinction, Critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.

³³⁰ Bernard Lahire (dir.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 2001, p.58.

* Kurt Cobain était le chanteur et guitariste d'un groupe légendaire américain dans les années 1990, appelé Nirvana, un groupe qu'il a formé en 1987. En deux ans, le groupe est devenu un pilier de la scène *grunge* dans la ville de Seattle alors en pleine émergence. En 1991, la sortie de son single intitulé « Smells Like Teen Spirit », selon certains articles des critiques du Rock en Chine, « a marqué le début d'un changement radical de la musique populaire des années 1990 (autrement dit le *glam metal* et la *pop*) vers le *grunge* et le rock alternatif ». Cobain est retrouvé mort dans sa maison de Seattle le 8 avril 1994 ; malgré la polémique, la cause officielle de son décès est un suicide d'une balle dans la tête. La vie et la mort de Kurt Cobain sont ensuite devenues, indépendamment de sa volonté, un Mythe dans l'histoire du Rock partout dans le monde, de nombreux ouvrages (livres, cinémas, recherches) ont été publiés après sa mort. La publication d'une œuvre autobiographique en chinois sur la vie de Kurt Cobain par le critique du Rock Hao Fang dans les années 1990 a considérablement influencé l'imaginaire de la génération *Dakou*.

It's better to burn out than fade away

Mieux vaut exploser en vol que s'éteindre à petit feu

Neil Young *

En 1996, Hao Fang 郝舫, le célèbre critique du Rock chinois a publié un livre intitulé *Canlan niepan, kete keben de yisheng* 灿烂涅槃：柯特柯本的一生 [Nirvana grandiose : la vie de Kurt Cobain].³³¹ Ce livre a été largement diffusé dans toute la Chine, et la citation de Neil Young par Kurt Cobain dans sa lettre posthume apparue dans le livre - « It's better to burn out than fade away » traduit par Hao Fang en chinois *Yuqi gouyan canchuan, buru congrong ranshao* 与其苟延残喘，不如从容燃烧, après la publication du livre, est devenu une phrase « sacrée », la revendication emblématique d'une certaine attitude de vie pour la « génération *Dakou* ». On peut considérer en quelque sorte que la vie est la mort de Kurt Cobain ainsi que cette phrase incarnait parfaitement l'imaginaire d'un « héros » du Rock alternatif (surtout après la « disparition » de la sphère publique du premier « héros » du Rock chinois - Cui Jian). En revanche, ce monde du Rock alternatif provenait du *grunge* - l'*underground* (un endroit isolé du « centre », sombre, sale et en désordre). Le suicide final de Kurt Cobain était un événement qui résonnait parfaitement avec l'idéologie *underground*, représentée par ce slogan répandu parmi les jeunes amateurs de Rock pendant les années 1990. Ce qui est remarquable dans la popularisation de la biographie de Kurt Cobain, c'est que Hao Fang a rédigé ce livre biographique sur Kurt Cobain en se basant sur des documents et des corpus originaux en anglais, sans jamais avoir quitté la ville de Pékin. Ce qui atteste de l'importance d'Internet et de l'impact de la mondialisation (au niveau économique, informatique et culturel) en Chine à la fin des années 1990.

* Une parole de la chanson « Hey Hey, My My » de Neil Young, apparue dans son album *Rust Never Sleeps* sorti en 1979. Kurt Cobain, qui s'est suicidé en avril 1994, explique dans sa lettre posthume : « *It's better to burn out than fade away* » [Mieux vaut s'excrimer intensivement que s'éteindre à petit feu]. Cette phrase a été ensuite traduite et citée par Hao Fang, l'auteur du livre biographique en chinois sur Kurt Cobain, et est devenue une phrase emblématique pour la « génération *Dakou* » à laquelle elle s'est identifiée pendant les années 1990.

³³¹ Hao Fang 郝舫, *Canlan niepan: kete keben de yisheng* 灿烂涅槃：柯特柯本的一生 [Nirvana grandiose : la vie de Kurt Cobain], Beijing, Zhongguo zhehui kexue wenxian chubanshe, 1996 (première édition) ; 1998 (deuxième édition) ; Anhui, Anhuirenmin chubanshe, 2006 (troisième édition) .

Kurt Cobain devient donc une icône mythique à l'échelle mondiale, à l'heure où la Chine est sur le point de passer d'une société « fermée », vers une société intégrée à la « famille globale » (*quanqiu dajiating* 全球大家庭) vers la fin des années 1990, et ce grâce au développement technologique ainsi qu'aux mesures politiques d'ouverture, visant à favoriser le développement économique du pays. L'impact qu'a connu l'icône de Kurt Cobain en Chine a eu une influence fondamentale. Le rejet de Cobain du titre de vedette rock et l'attitude « Do It Yourself » de Nirvana ont largement influencé des jeunes chinois et surtout les musiciens de la scène *underground* qui a été « marginalisée » non seulement par le marché dominant, mais aussi par le « cercle du Rock de Pékin » de l'époque.³³² La critique du Rock chinois Yan Jun a écrit :

郝舫的《灿烂涅槃》1996 年出版以后，Nirvana 便成为了“地下精神”的代言人，所有关于“地下”的幻想都被夸大了。那个时候，某个乐队自称为“地下乐队”，就意味着他们代表了某种“地下的”态度，带几分骄傲，并被广大摇滚青年所欣赏。³³³

Après la sortie de la biographie de Kurt Cobain par Hao Fang en 1996, toutes les illusions de l'esprit *underground* représenté par Nirvana sont devenues une réalité exagérée. À ce moment, un groupe se déclarant « *underground* » impliquait une certaine fierté et une attitude d'*underground* était assez appréciée des amateurs de Rock.

La vie, la musique et l'idéologie du groupe Nirvana, représentées ou bien incarnées par l'image de Kurt Cobain, ont profondément influencé la scène du Rock *underground* en Chine ainsi que toute cette « génération de *Dakou* ». Vers la fin des années 1990 en Chine, la nouvelle vague de *grunge* (Nirvana, Alice in Chains) ainsi que le visage de Kurt Cobain étaient omniprésents lors des différents concerts *underground*, et

³³² Le D.I.Y. (Do It Yourself, « faites-le vous-même ») signifie dans la sphère de la création musicale, la méthode qui permet aux artistes de s'assurer du contrôle de toutes les étapes de la création, de la composition au pressage et à la distribution. Nirvana a pétri les débuts de la scène *underground* chinoise; où on tourne dans des petites salles, où la distinction entre le public et le groupe existe à peine. Le label sur lequel paraît *Bleach*, premier album du groupe, s'appelle *Sub Pop* et est un des acteurs majeurs de cette scène. Normalement, Nirvana aurait dû rester un groupe connu seulement au sein de ce circuit alternatif. Néanmoins, avec leur succès à une échelle internationale et grand public, Nirvana est resté un représentant du groupe *underground*, qui était l'incarnation parfaite l'étique forte (le D.I.Y.).

³³³ Yan Jun, *Huifeiyanmie : yigeren de yaogunye guancha* 灰飞烟灭：一个人的摇滚乐观察 [Les cendres du temps : l'observation personnelle du Yaogun], Guangzhou, Huacheng, 2006, pp.123-129.

le prix d'un CD *Dakou* de Nirvana a beaucoup augmenté par rapport à ceux des autres groupes.³³⁴ Selon Hao Fang, l'influence de son livre était liée aux « mécontentements de la société » des jeunes chinois citadins vers la fin des années 1990. Les adolescents chinois qui n'étaient pas forcément familiers avec le Rock ont récupéré les fragments de la vie personnelle de Kurt Cobain et les ont associés avec les leurs. Hao Fang a avoué qu'il avait reçu de nombreuses lettres des jeunes chinois citadins qui exprimaient un sentiment de « colère » contre leurs familles, leurs écoles, leurs relations difficiles avec les professeurs et les amis. Pour ces jeunes citadins, le livre était « une arme importante » (*zhongyao de wuqi* 重要的武器) pour se dresser dans la vie quotidienne monotone et ennuyante, et se révolter contre un environnement qui ne leur convenait pas. Dans son œuvre sur le Rock en Chine, Jonathan Campbell cite un extrait d'une lettre d'un jeune adressée à Hao Fang : « nous nous sommes inévitablement identifiés à lui (Kurt Cobain) car nous partageons la même colère, la même ironie et la même introspection qu'il avait en lui-même, et ceux-ci étaient des sentiments en commun de cette époque-là ».³³⁵

L'importance et l'influence du livre sur Kurt Cobain était à la fois un hasard historique et un malentendu « fatal » (*birande wujie* 必然的误解), tout comme le Mythe du Cui Jian à la fin des années 1980, la jeunesse chinoise avait besoin d'une icône ou d'une idole Rock pour incarner leurs sentiments, exclus par les « valeurs dominantes » et la norme d'un « nouveau modèle de jeunesse chinoise » proclamé par l'idéologie dominante ; ils avaient ainsi besoin d'un « espace social » (réel ou imaginaire) pour exprimer leurs sentiments de « perte », de « lassitude », d'« ennui » ainsi que de « colère », que ce soit en opposition à la société, à leur famille, au système, ou contre eux-mêmes. Hao Fang lui-même a avoué après qu'il n'avait pas prévu un tel impact en écrivant le livre :

When you write a book, you never think about how it might impact people. You might not think about how it might impact people. You

³³⁴ Dans un article sur *Dakou*, le prix d'un CD *Dakou* de Nirvana en 1994 (l'année du suicide de Kurt Cobain) a augmenté de 80 yuans (huit euros environ) , ce qui était équivalent du quart du salaire mensuel moyen à l'époque. Yan Jun, « *Dakou yidai he daoban shiye* » 打口一代和盗版事业 [La génération à trou et le carrière du piratage musical], <http://edu.taisha.org/bbs/viewthread.php?tid=97385> (consulté le 03-01-13) .

³³⁵ Jonathan Campbell, *Red Rock* p.138. texte original en anglais : « We strongly identified with him because we shared the same anger, irony and introspection that he had, and that was the general feeling at the time ».

might not think much of yourself, but others could take you quite seriously.³³⁶

Quand vous écrivez un livre, vous ne pouvez jamais penser à comment il va influencer les gens. Vous ne pouvez penser à rien en écrivant, vous ne pouvez pas penser trop à vous même, mais les autres peuvent prendre ce que vous avez écrit très au sérieux.

b). La propriété économique : Le *business Dakou*, véhicule d'une auto-formation musicale « trans-culturelle » et « à trou »

Qui sont les vendeurs des cassettes ou CDs *Dakou* ? Que disent-ils au travers de leurs pratiques ? Comment font-ils ? Quel peut être le sens de l'expérience *Dakou* pour ces vendeurs ? Il existe bien des milliers de questions sur le *business Dakou*, mais il n'existe pas de réponse « officielle » ou « légitime », car ce secteur lui-même reste, jusqu'à nos jours, « souterrain » et « illégal » au sens juridique.³³⁷ Tout comme le phénomène du piratage musical en Chine et dans beaucoup d'autres pays au monde, nous ne pouvons pas dessiner une carte « claire » de ce « champ », mais nous pouvons toutefois essayer d'esquisser un « brouillon », un « schéma » relatif, à travers des interviews personnels et anonymes réalisées sur le terrain. Car finalement, la musique, comme d'autres formes de pratique artistique, est une expérience fondamentalement « humaine » et « empirique ». Il s'agit désormais de retracer le parcours et le point de vue des « vendeurs », autrement dit des « agents de distribution » dans le *business Dakou*, à travers des interviews et des visites personnelles auprès de différents acteurs de ce secteur, réalisées sur le terrain.³³⁸ Nous choisissons d'illustrer ici cette facette invisible de l'Histoire écrite par une transcription d'interview avec un ancien vendeur de CD *Dakou*, laquelle explique le mécanisme et le fonctionnement de ce circuit. Nous tentons également par ce biais de mettre en avant l'aspect temporaire, non-institutionnalisé et

³³⁶ Tirée d'une interview avec Hao Fang de Jonathan Campbell, in *Red Rock*, p.137.

³³⁷ Selon les documents que nous avons pu trouver et consulter, ce phénomène de circulation des CD percés originaires des marchés étrangers reste unique en Chine. Cependant, nous ne pouvons pas complètement supprimer la possibilité d'existence de *Dakou* dans d'autres régions du monde. Cela reste un chantier à exploiter et à découvrir, par des chercheurs d'origines diverses.

³³⁸ Il s'agit des rencontres et des interviews avec les vendeurs des disques *Dakou*, que nous avons réalisées à différents moments et à différents endroits entre 2009 et 2011. Pour des raisons de sécurité personnelle concernant les interviewés ainsi que la question du statut juridique des vendeurs en Chine, tous les interviewés apparus dans cet ouvrage restent anonymes, les noms d'interviewés utilisés dans ce travail sont tous des noms d'avatar. Les interviews ont été réalisées en face à face sur place et par email.

en quelque sorte « anarchique » de la propriété économique dans la construction identitaire de la « génération *Dakou* ».

« Les années de *Dakou* » (*Dakou suiyue* 打口岁月) raconté par Daodao (pseudonyme), ancien vendeur des CDs *Dakou* (les CDs « à trou ») *

[Début de la transcription]

Bizarrement, l'apparition de cassettes *Dakou* s'est faite grâce à l'importation de déchets plastiques en Chine. Au début des années 1990, les villes côtières du sud, par exemple Shantou 汕头 de la province du Guangdong 广东, étaient le centre de l'industrie légère en Asie et avaient besoin d'une grande quantité de matière plastique. Or les déchets plastiques venant des pays occidentaux satisfaisaient à cette demande. Parmi ces déchets, il y avait des cassettes abandonnées par de grandes maisons de disques (EMI, Sony, Universal Music, pour ne citer qu'elles). Pourquoi ? Car le circuit de vente de cassettes dans ces pays était bien réglementé. Autrement dit, si les cassettes s'écoulaient mal, les maisons de disques préféraient les abandonner plutôt que les brader, les stocker ou les détruire, ceci pour une simple raison : la braderie, le stockage et surtout la destruction étaient très coûteux.

Des organismes récupéraient ces cassettes obsolètes et les exportaient vers les pays asiatiques avec d'autres déchets plastiques. Guangdong était leur destination première, et le centre de ce business se trouvait dans la ville de Shantou. C'était également le centre du piratage audiovisuel en Asie. Dans les usines, ces déchets étaient démontés, triés, traités avec des produits chimiques et servaient à la fabrication de nouveaux produits en plastique. C'était un secteur très important dans la région, qui de plus était soutenu par le gouvernement local.

Les cassettes *Dakou* ont vu le jour en Chine dans ce contexte. Les usines embauchaient beaucoup « d'extra » pour trier et traiter ces déchets. Guangdong était la ville d'origine de la musique *Pop* en Chine, il y avait beaucoup d'amateurs. A l'époque, la musique *Pop* n'était pas encore importée systématiquement et aussi largement en Chine. Avec peu de moyen, les amateurs cherchaient des sources musicales à tout prix.

* Daodao a aussi monté une des premières web-radios chinoises de la « musique alternative » en ligne, intitulée *Wuya diantai* 乌鸦电台 [La radio du corbeau], (2002.10 - 2010.10), qui a eu une influence importante parmi les amateurs de musique Rock et alternative pendant la première décennie du vingt-et-unième siècle, dont l'auteur de cette thèse fait partie. Les textes présentés ici sont les transcriptions et les traductions issus des plusieurs emails que nous avons échangé avec Daodao, Lei PENG < babynumb@gmail.com > "Guanyu dakou 关于打口 [Sur Dakou]", message envoyé à < wuyamusic@yahoo.com.cn >, 20-24/03/2010. Pour le texte original en chinois, voir Annexe III. de la présente thèse.

Certains, ayant découvert qu'il y avait des cassettes mélangées à ces déchets étrangers, sont allés les dénicher dans les usines.

Il faut préciser qu'avant expédition, ces cassettes étaient déjà traitées. Il y avait deux façons courantes de les traiter. La première était physique : mettre les cassettes dans un carton, les couper dans tous les sens avec un découpoir. Certaines cassettes, n'ayant pas été touchées par le découpoir, restaient intactes ; d'autres étaient légèrement coupées, le son « bégayait » de temps en temps, mais elles pouvaient toujours fonctionner ; d'autres encore étaient abîmées plus sévèrement : les bandes magnétiques étaient coupées ; mais ces dégâts étaient généralement réparables. Après quelques bricolages, la plupart fonctionnait de nouveau. La deuxième façon rendait ces cassettes inutilisables. A cause des produits chimiques, les cassettes étaient démagnétisées. La musique enregistrée était effacée. Heureusement, cette seconde méthode était peu utilisée. Je ne sais pas si c'est parce que cela coûtait trop cher ou pour d'autres raisons.

Ces amateurs fouillaient dans ces déchets et obtenaient ces *Dakou* à tout petit prix. Petit à petit, les « petits-patrons » locaux en ont fait leur gagne-pain (les Cantonais sont réputés pour leur goût des affaires). J'ai travaillé pour un de ces « petits-patrons » au village de Chaoyang 朝阳 à Shantou en 1999. Pourquoi s'appelaient-ils « petits-patrons » ? Car la plupart d'entre eux était au début des ouvriers à temps partiel dans ces usines de plastiques. Grâce à leur « petite intelligence », au lieu de faire bêtement le travail de tri, ils mémorisaient les couvertures de cassettes que les amateurs récupéraient. Lors d'une nouvelle arrivée de déchets, ils mettaient ces cassettes de côté pour les vendre plus tard à d'autres amateurs. Cette affaire était florissante. Finalement, ils achetaient la totalité de ces cassettes aux patrons de ces usines, faisaient le tri dans leurs propres entrepôts et vendaient les cassettes *Dakou* ainsi sélectionnées aux disquaires de la ville de Guangzhou. C'était une époque d'expansion de la musique *Pop* en Chine, la demande de la musique occidentale était très forte. Les disquaires des villes ont remarqué le marché de *Dakou*, et ils ont commencé à contacter ces « petits-patrons » de *Dakou* à Shantou. Au milieu des années 1990, ce secteur a atteint son apogée.

Ce commerce a fait gagner beaucoup d'argent à ces « petits patrons ». Comme les cassettes étaient importées comme déchets par ces usines, elles étaient vendues à ces « petits patrons » à un prix légèrement supérieur. La marge était très intéressante. Avec ces revenus, ces « petits patrons » ont construit des maisons et ont acheté des voitures. Pourtant, il fallait avoir de bonnes connaissances musicales pour sélectionner les cassettes. Ainsi, ils ont recruté des gens compétents comme moi. La concurrence était aussi rude. Il y avait souvent des bagarres violentes pour récupérer les cassettes les plus rentables.

Ces « petits patrons » vendaient les cassettes dans des cartons. Généralement, un carton de 200-300 cassettes se vendait entre 300-500 CNY (la monnaie chinoise) aux disquaires. La cassette prenait sa valeur chez le disquaire, elle se vendait à l'unité entre 5-20 CNY. Le prix des cassettes les plus recherchées, par exemple celles de « Nirvana », pouvaient atteindre 50 CNY, voire plus encore. L'influence des revues de musique jouait également sur les prix du marché. Voici une anecdote de mon « petit patron ». Un jour, il me dit regretter d'avoir découvert « Nirvana » si tard. La valeur du nombre de cassettes de « Nirvana » qu'il avait démontées équivalait le prix d'une maison !

J'ai gagné de l'argent en tant que sélectionneur de cassettes entre 1999 et 2003. Depuis 2003, tout a changé. Premièrement, les CD ont remplacé les cassettes. Mais les CD *Dakou* abîment les lecteurs, ils ont donc été très vite oubliés par les amateurs. Deuxièmement, le développement d'Internet rendait plus facile l'accès à la musique occidentale. Sans oublier que le piratage a également pris toute son ampleur pendant cette même période. Les CD piratés étaient très bon marché.

Maintenant, les CD « originaux » (les CD qui n'ont pas été percés ou abîmés) sont toujours très recherchés. Le prix se situe entre 10-200 CNY. Les plus rares coûtent toujours plus chers, par exemples ceux de 4AD. Mais ils ne viennent plus de déchets plastiques.

[Fin de la transcription]

Les enjeux culturels et politiques posés par le circuit *Dakou* : l'auto formation musicale d'une « génération *Dakou* » sur la frange de la société

Le circuit de *Dakou* (« les déchets plastiques » - les petits patrons avec sélectionneurs - les amateurs chez les disquaires - les disquaires dispersés dans différentes villes de Chine) est un phénomène très particulier en Chine.³³⁹ Selon Daodao, le « participant direct » et l'amateur fidèle de musique « alternative », son existence lui paraît plutôt un produit auxiliaire du développement industriel en Chine qu'une exigence des amateurs chinois. C'est un circuit spécial engendré par un contexte social particulier et caractérisé par le déséquilibre entre la forte demande de musique populaire « occidentale » et les moyens incroyablement limités de répondre à cette demande ; le paradoxe est évident : les déchets des pays développés du « premier

³³⁹ Durant nos années de recherche (2009-2011), nous avons pu interviewer, visiter et discuter (toujours sous une forme plus ou moins « privée », « familière » et discrète à cause de la sensibilité de ce phénomène en Chine) avec plusieurs vendeurs des cassettes et des CDs *Dakou* dans trois villes différentes variées du nord au sud de Chine (Pékin, Kunming, Chengdu). Tous les interviewés concernés sont allés dans la ville de Shantou 汕头 au Guangdong pour acheter des cassettes et des CDs *Dakou* chez des « grossistes » sur place.

monde » sont devenus les matières premières « spirituelles » des pays en développement du « tiers monde ».

Le circuit de *Dakou* était, finalement et fondamentalement, d'avantage un phénomène économique que culturel dans la décennie 1990 - la décennie de la « transformation » à tout-va : la transformation de l'idéologie politique dominante, de la structure économique, de l'ambiance sociale, mais aussi de la mentalité et de l'imaginaire collectif. Il relevait plutôt d'une coïncidence qui rencontrait la « soif » culturelle et spirituelle pour le monde « extérieur » (les *Autres*) d'une nouvelle « génération *Dakou* » sur la frange de la société. Cette « soif » était due à l'insuffisance matérielle et spirituelle du marché culturel chinois (en même temps, ce marché lui-même a émergé petit à petit et simultanément), mais elle était également liée à un sentiment de « colère » dû à une réalité oppressante, et un mécontentement populaire croissant chez les jeunes chinois, provoqué par la transformation brutale du pays. Aujourd'hui, le circuit de déchet plastique fonctionne toujours, mais le circuit de cassettes *Dakou* a connu un coup d'arrêt avec l'arrivée d'Internet.

Pour conclure, le *business Dakou*, émergeant d'une façon spontanée à la fin des années 1990 en Chine, a ébranlé et déstructuré la norme standardisée de l'industrie musicale établie par « le premier monde » (représenté par les maisons de disques majeures qui dominent le marché mondial encore aujourd'hui). Les cassettes et les CDs *Dakou* ont non seulement changé l'histoire du Rock en Chine, mais aussi l'histoire de la vie personnelle de beaucoup des jeunes chinois appartenant à la « génération *Dakou* ». De nombreux DJ, des animateurs de radio, et des musiciens Rock actuellement actifs sur la scène chinoise, autrement dit, des « producteurs de musique » ont été en quelques sorte « éduqués », « élevés » et « nourris », par les cassettes et les CDs *Dakou*.³⁴⁰ D'une certaine manière, avant l'arrivée d'Internet, c'étaient les « trieurs » et les vendeurs dans le circuit *Dakou* qui composèrent le « manuel » de musique pour toute la « génération *Dakou* ». Ainsi, la construction et la composition du corpus de connaissances sur le Rock et sur la musique populaire en général de cette « génération *Dakou* », ont été essentiellement déterminées, par ces « hommes d'affaires » de *Dakou*. De nombreux jeunes amateurs du Rock chinois ont effectué leurs « auto-formations » musicales à l'aide des cassettes et des CDs *Dakou* à la fin, et cette « auto-formation », que ce soit un

³⁴⁰ On peut citer ici quelques noms des personnes notamment actives sur la scène Rock ou sur la scène « alternative » chinoise actuellement, tels que l'animateur de radio Zhang Youdai 张有待 (qui a aussi monté la première émission sur le Rock et le Jazz à la radio de Pékin) , Zuoxiao Zuzhou 左小祖咒, un des chanteurs et compositeurs « alternatifs » le plus en vue actuellement, Yang Haisong 杨海崧, le chanteur-leader du groupe post-Punk chinois PK14. Yan Jun 颜峻, « *Dakou yidai he daoban shiye* » 打口一代和盗版事业 <http://edu.taisha.org/bbs/viewthread.php?tid=97385> (consulté le 03-01-13).

choix délibéré ou une adaptation contrainte, reste profondément incomplète, fragmentaire, non-linéaire et *Dakou* (à trou).

L'espace social est défini dans l'ouvrage de Pierre Bourdieu (*La distinction*) comme un « champ » de forces dans la mesure où les propriétés retenues pour le définir sont des propriétés agissantes. On pourrait alors considérer que le monde de la *subculture underground* chinoise est en quelque sorte un espace social défini, retenu par et en interaction perpétuelle avec les deux propriétés ci-dessus (culturelle et économique), accompagné bien évidemment d'un certain *fantasme* - l'imaginaire au niveau individuel et subjectif, mais aussi au niveau collectif.³⁴¹ Une « nouvelle » étiquette a été utilisée pour désigner cet espace social *underground* - ou bien, « la musique *underground* chinoise » (*Zhongguo dixia yinyue* 中国地下音乐) vers la fin des années 1990 par des critiques du Rock - une « profession » à l'époque encore assez récente.³⁴²

Vue que la notion de « la musique *underground* chinoise » est finalement un « champ » mouvant et imaginaire, nous ne pourrions enquêter sur ce milieu qu'à partir de quelques illustrations (des « facettes » d'un corps sous la forme de *praxis* assez abstraites et inconstantes), afin de saisir, encore une fois, le « sens » (the *meaning*) dans le cadre de Dick Hebdige, le « sens » traduit par ces facettes permettaient en quelque sorte la « musique *underground* chinoise » de « se distinguer », par rapport à la scène de la musique populaire *mainstream*, ou même au Rock *mainstream* de l'époque.

³⁴¹ Nous n'oublions pas que pour Cornelius Castoriadis, l'imaginaire en tant qu'idéologie est une représentation inversée de la réalité – que de la psychanalyse, en particulier de Lacan. Il n'est donc pas image *de*, il ne s'agit pas de l'imaginaire comme reflet d'un *eidos* déjà donné mais d'une « création incessante et essentiellement indéterminée (social, historique et psychique) de figures/formes/images à partir desquelles seulement il peut être question *de* quelque chose », Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, p. 8.

³⁴² L'expression « La musique *underground* chinoise » (*Zhongguo dixia yinyue* 中国地下音乐) est apparue et a été utilisée par le critique Rock Yan Jun pour présenter les quatre albums publiés par la société Modern Sky entre 1998 et 1999 sous leur label filiale Badhead, l'article est intitulé « *Huanying ni laidao dixia* » 欢迎你来到地下 [Bienvenu dans le monde *underground*], publié plus tard dans son ouvrage intitulé *Di di xia : xinyinyue qianxing ji* 地地下：新音乐潜行记 [Under *underground*: voyage discret dans le monde de la nouvelle musique], Beijing, Wenhua yishu chubanshe, 2002. Jeroen Groenewegen a donné à la définition de « la musique *underground* chinoise » une perspective complémentaire dans son mémoire sur le groupe underground chinois Shetou 舌头 [La langue], il a aussi donné une présentation historique sur le milieu *underground* chinois, voir son mémoire en ligne, Tongue : *Making Sense of Underground Rock, Beijing 1997-2004*. [version PDF], pp.41-80. Mise en ligne 2005, http://www.rockinchina.com/w/Tongue_-_Making_sense_of_Beijing_underground_rock,_1997-2004 (consulté le 07-01-13) .

3. Les facettes de la « musique *underground* chinoise » (*Zhongguo dixia yinyue* 中国地下音乐)

Pour Dick Hebdige, le style est le vecteur ou le révélateur d'une certaine règle d'organisation, du « sens » d'une certaine classe sociale.³⁴³ Autrement dit, la pratique de la création musicale, qu'elle soit délibérée ou inconsciente, incarne toujours une certaine idéologie, des valeurs, des opinions ou des imaginaires d'une certaine communauté ou cercle de pouvoir. Même si le contexte spécifique chinois pendant les années 1990 ne correspondait pas exactement à celui de la Grande-Bretagne dans les années 1960 et 1970 (les fabrications et les divisions des différentes classes sociales n'étaient pas encore finies à la fin des années 1990 en Chine), la théorie de Hebdige n'en est pas moins pertinente pour analyser les représentations musicales sur la scène *underground* chinoise. Nous pourrions, à travers de nombreux « échantillons » de la pratique dans le milieu de « la musique *underground* », retirer deux grands axes sur lesquels les « sens » étaient constitués, imaginés et partagés.

A. Une *subculture* de « la jeunesse » (*qingshaonian yawenhua* 青少年亚文化) dans la Chine *underground* « avec trou »

80 年代以来, 中国青年在寻找、发明和建设自身的过程中, 经历了青年亚文化从无到有的过程, 接受了垮掉的一代、朋克、无政府主义、1968 思潮、从达达到沃霍尔的激进艺术、嬉皮运动、new age 运动、大麻和迷幻文化、化学药品和锐舞运动、本土的佛教思想复兴、本土的江湖（在武侠小说和酒精的催化下）传统、右派的自由主义、左派的革命美学, 甚至更新一点的 cyberPunk 文化的影响, 这些亚文化、运动、思潮本身, 又有着错综复杂的传承、交叉关系。³⁴⁴

Depuis les années 1980, les jeunes Chinois ont cherché, découvert et construit une conscience de soi de la jeunesse chinoise, et ce faisant,

³⁴³ Dick Hebdige, *Sous-culture, le sens du style* (titre original en anglais : *Subculture. The Meaning of Style*, première édition originale : Methuen & Co. Ltdn 1979), traduit de l'anglais par Marc Saint-Upéry, Paris, édition La Découverte (Zones), 2008.

³⁴⁴ Yan Jun, « Kuadiao de yidai ? Kuadiao de xinyidai ? » 垮掉的一代？垮掉的新一代 (*The Beat Generation? The New Beat Generation*) http://www.360doc.com/content/10/1207/13/2104470_75794621.shtml, (consulté le 08-01-13).

ils ont expérimenté un processus de création *ex nihilo*. Durant cette période, ils ont été influencés par les courants artistiques et les mouvements sociaux comme *the Beat Generation*, le *Punk*, l'anarchisme, la vague de pensée de 1968, le Dadaïsme et l'art avant-garde de Andy Warhol, le mouvement des hippies et de *New Wave*, le cannabis et le psychédélisme, les drogues et le mouvement *Rave*, la « renaissance » du bouddhisme et des arts martiaux (sous l'influence des romans d'arts martiaux et de l'alcool). La tradition, le libéralisme de droite, l'esthétique révolutionnaire de gauche, ou même l'influence de la culture *CyberPunk* (la plus récente), tous les mouvements, les courants et les *subcultures* forment entre eux un réseau inextricable de liens et d'héritages.

a). « La jeunesse » (*qingnian* 青年) en Chine pendant les années 1990

Au contraire de la période historique précédant l'année 1989, où le concept de la « jeunesse » a été largement politisé et où les jeunes ont été considérés à la fois comme « avant-gardistes » concernant le changement social mais aussi comme une force de subversion potentiellement dangereuse. Pendant les années 1990, le terme de « jeunesse » a de plus en plus été connoté par des idées de plaisir de *fun* et de *cool*. Par conséquent, sa connotation ressemblait finalement de plus en plus à celle des jeunes pays « occidentaux » comme celles des États-Unis et de Grande-Bretagne. Différents modes de surveillance (au sens de Michel Foucault) ont été imposées sur les jeunes chinois : les hautes attentes des parents, le système éducatif très exigeant, les « experts scientifiques » chinois qui ont développé des théories sur la jeunesse et ont produit des discours sur le modèle du « jeune chinois standard », celui qui devrait être « le bon fils ou fille », « l'étudiant qui travaille dur », « le citoyen moderne », et « l'élève obéissant ». ³⁴⁵ La politique de l'enfant unique n'a fait qu'accroître le fardeau imposé à tous les jeunes chinois. Par conséquent, une nouvelle communauté (à la fois géographique et imaginaire) de la « subculture de la jeunesse » (*qingshaonian yawenhua* 青少年亚文化) a émergée en marge de la société chinoise. Le Rock et le *Yaogun underground* ainsi que les pratiques musicales des artistes *underground* à sa périphérie

³⁴⁵ Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault parle de l'évolution des systèmes punitifs. Il précise que depuis que les nouveaux systèmes pénaux fonctionnent (dans le cadre européen bien entendu) : « on juge en même temps des passions, des instincts, milieu ou d'hérédité ». La grande thèse de Foucault est que l'on ne juge ni ne punit plus le corps mais l'âme du criminel. C'est dans ce cadre théorique et philosophique de Foucault que nous avons adopté le terme « surveillance » dans ce travail. Jeroen de Kloet a aussi constaté et analysé le glissement de la connotation concernant la notion de « jeunesse » en Chine dans son ouvrage *China with a Cut*, 2010, p.24.

pendant les années 1990 pourraient être considérés comme une réponse ou bien une attitude qui refusent toutes ces catégories pré-définies par l'État ou les « experts ». En même temps, ces jeunes ont tenté de résister aux différentes forces sociales y compris l'invasion de l'idéologie matérialiste issue de la société de consommation dans leur vie.

b). Chun Shu 春树 : idole dans l'imaginaire de la *subculture* de « la jeunesse » chinois*



Figure 15. Couverture de l'hebdomadaire américain *Time* avec la photo de Chun Shu 春树, sorti le 2 février 2004.

Source : content.time.com ©CHIEN-MIN CHUNG (consulté le 05-04-13)

* Connue aussi dans le monde occidental sous le nom de Chun Sue. Elle a publié trois romans jusqu'à maintenant y compris *Beijing wawa* 北京娃娃 (Beijing Doll) en 2002 (le plus connu), *Changda bantian de huanle* 长达半天的欢乐 [Un bonheur tellement long qu'il dure une demi-journée] en 2004, *Guangnian zhi meiguomeng* 光年之美国梦 [L'année lumière : le rêve américain], le contenu de ses romans raconte généralement la vie de jeunes filles « décadentes » (sorties de l'école tôt, qui fument, et ont des relations sexuelles compliquées, rebelles). Elle a reçu des critiques très variées dans les médias de masse chinoise, mais son style d'écriture a été généralement considéré comme original, « cruel ». Elle est elle-même devenue une représentante de « la jeunesse cruelle et alternative ».

Le 2 février 2004, une photo de Chun Shu 春树, âgée de 20 ans originaire de Beijing a été publiée sur la couverture de l'édition asiatique de l'hebdomadaire américain *Time*. Le slogan, sur la couverture, était « L'explosion : La jeunesse chinoise a finalement osé être différente ». (Breaking Out, China's youth finally dare to be different), Un article y présentait Chun Shu et trois autres jeunes personnes chinoises : l'écrivain Han Han 韩寒, l'ancien *hacker* Man Zhou 满舟 et le *Punk-rocker* Li Yang 李扬 comme représentant les jeunes Chinois « alternatifs » (*linglei* 另类) - courant connu dans les années 1980 pour son approche « avant-gardiste » dans l'art et dans la vie en général. Selon l'auteur de l'article, pour Chun Shu, les aspirations principales du *linglei* sont les suivantes : « Nous voulons voyager où nous voulons, avoir les amis que nous souhaitons ». L'auteur de l'article a aussi comparé ces jeunes chinois ainsi que leurs différentes façons de vivre (par rapport aux autres jeunes Chinois du même âge) avec *the Beat Generation* des années 1960 aux États-Unis, en proclamant qu'« une nouvelle génération de jeunes Chinois osant choisir sa propre façon de vivre a enfin émergé en Chine ». Dans cet article, Chun Shu est considérée avec les trois autres personnages choisis, comme « la représentation » de cette « nouvelle génération de la jeunesse chinoise » ; le terme que l'auteur utilise était un terme courant dans les médias de masse - la génération « post-1980 » (*balinghou* 八零后).

D'abord connue pour son livre autobiographique considéré comme « rebelle » et « provocateur » intitulé *Beijing wawa* 北京娃娃 (Beijing Doll) sortie en 2002, Chun Shu était surtout appréciée (elle faisait en tout cas beaucoup parler) dans le milieu du *Yaogun* pour son écriture « brutale », « cruelle » et « sincère » (considéré comme un attribut esthétique du *Punk*), ainsi que pour sa fréquentation du monde du *Yaogun underground* et ses sphères. Cependant, après la publication de l'hebdomadaire américain, dans de nombreuses interviews avec les différents médias chinois, les quatre personnes ont tous plus ou moins expliqué avoir mal été comprises par l'auteur de l'article américain. Chun Shu affirmait « qu'il avait absolument rien en commun entre la vie de la plupart des jeunes Chinois avec celle de *the Beat Generation*, et qu'elle était complètement indifférente à l'étiquette « alternative » que l'auteur de *Times* lui avait collée ».³⁴⁶

Encore une fois, la perception que cet auteur américain du *Time* représentait bien un malentendu de Chun Shu est de la perception occidentale du monde *underground* et de la prétendue « subculture chinoise ». Ce malentendu était issu à la fois d'une certaine spécificité de la société chinoise (surtout pendant les années 1990, où toute la

³⁴⁶ concernant les quatre personnes apparues dans la revue *Time*, voir l'article en ligne, <http://enjoy.eastday.com/eastday/node7209/node7248/node7363/userobject1ai72232.html> (consulté le 09-01-13) .

société était en mutation dans tous les sens), et d'autre autre part d'un certain désir d'« exotisme » (le fantasme de « l'Autre », afin de pouvoir « se distinguer » en quelque sorte) des journalistes et des auteurs étrangers (ce désir vers « l'Autre » fonctionne de la même façon en Chine aussi). Si le contresens que l'auteur du *Time* fait sur Chun Shu reflétait le désir des médias américains de trouver une sorte de « nouvelle forme de subversion », ou bien de « nouvelles *Beat Generations* » en Chine, l'émergence des « jeunes post-1980 » représentait en même temps un désir parallèle d'une « nouvelle Chine », de la « vraie » *subculture* de « la nouvelle jeunesse chinoise ». Les remarques faites par Yan Jun trouvent ici tout leur sens :

地下的美国人在发明新的美国，参照系是东方的传统和西方的痛苦；地下的中国人在发明新的中国，参照系是西方的传统（尽管只有 50 年）和发展中国家的焦虑。³⁴⁷

Les Américains *underground* essaient d'inventer des nouveaux États-Unis, leurs références sont les traditions orientales et les souffrances de l'Occident. Les Chinois *underground* essaient d'inventer une nouvelle Chine, leurs références sont les traditions occidentales (même si celles-ci ont seulement 50 ans d'histoire) et les angoisses d'un pays en train de se développer.

c). *Shucun* 树村 [Le village d'arbres] : une utopie *underground*

Nous avons indiqué au début de cette partie que la circulation de CDs *Dakou* ainsi que la fondation du Conservatoire de musique Midi (*Midi yinyue xuexueyuan* 迷笛音乐学院) ont, d'une certaine manière, sollicité la communauté *underground* dans la ville de Pékin dans les années 1990.³⁴⁸ Etant donné que le Conservatoire Midi était la première école de musique du style Rock en Chine, elle a attiré un grand nombre d'élèves venant des différentes villes de toute la Chine, et a obtenu une bonne réputation dans le monde du *Yaogun*. Yan Jun a commenté dans son livre *Didixia* 地地下 consacré au le monde

³⁴⁷ Yan Jun, « Kuadiao de yidai ? Kuadiao de xinyidai ? » 垮掉的一代？垮掉的新一代？
http://www.360doc.com/content/10/1207/13/2104470_75794621.shtml (consulté le 08-01-13)

³⁴⁸ *Beijing Midi yinyue xuexiao* 北京迷笛音乐学校 (Le Conservatoire de musique Midi à Pékin) ouvre ses portes en 1993, il s'installe tout d'abord dans le centre ville, près de l'Université du Peuple (*Renmin Daxue* 人民大学). Il offre une formation de 3 mois aux auditeurs de musique pour donner une base essentielle de rock et de blues. Voir la note de bas de page 366 ci-dessus dans le présent travail.

underground en Chine, que « la grande vague d'immigration des musiciens des villes extérieures à Pékin commence en même temps que la fondation du Conservatoire de musique Midi en 1993 ». ³⁴⁹ Le rôle du Conservatoire Midi était extrêmement important, car il a non seulement fourni une « infrastructure » matérielle et technique au monde *underground*, mais aussi un « réseau de relations » entre les différents musiciens venant de l'extérieur de Pékin :

La plus grande contribution du Conservatoire Midi est qu'il a non seulement amélioré le niveau musical moyen d'une génération de musiciens Rock, mais il a aussi aidé les élèves venant des quatre coins de la Chine à se connaître les uns et les autres, ce qui a permis de créer un vaste réseau de contacts parmi ces amateurs du rock qui ont été rejetés par le centre. Si il changeait son nom en « Association des musiciens de Midi », je pense que personne n'y verra d'opposition.

La plupart des élèves du Conservatoire de Midi étaient issus de couches sociales relativement défavorisé - des familles normales dans les villes secondaires chinoises, dont les revenus moyens restaient assez modestes par rapport aux deux autres catégories « riches » émergentes pendant les années 1990 - les « héritiers de hauts fonctionnaires à Pékin » ou des « fils des commerçants ». Ils restaient donc relativement pauvres en général. A partir du milieu des années 1990, des musiciens venant des villes extérieures rêvant de monter un jour sur la scène du *Yaogun* à Pékin, commençaient à s'installer et vivaient ensemble dans des banlieues de la capitale chinoise, ils répétaient dans de petits dortoirs rudimentaires et vétustes, d'abord dans les villages d'artistes tels que celui situé près de l'ancien « Palais d'hiver » (*Yuan ming yuan* 圆明园) et plus tard dans un ancien village situé dans la banlieue au nord de Pékin, appelé *shucun* 树村 [Le village d'arbres], un autre village du même genre ne se trouve pas très loin de *Shucun* 树村 appelé le *Dongbeiwang* 东北旺. En même temps, plusieurs villages du même type sont apparus pendant les années 1990. C'est ainsi que ces petits villages gris, perdus et reculés dispersés dans la banlieue de Pékin devenaient le « berceau » de la scène *underground* en Chine. ³⁵⁰ Pendant une dizaine d'années, de nombreux jeunes musiciens

³⁴⁹ Yan Jun , *Didixia : xinyinyue qianxingji* 地地下：新音乐潜行记, pp.15-16.

³⁵⁰ Pour plus de détails sur ces villages des musiciens *underground*, voir Yan Jun *Didixia*, ainsi que « la déclaration du village d'arbre » (*Shucun shengming* 树村声明) - une revendication artistique établie par Yan Jun et signée par de nombreux musiciens vivaient dans le « village du bois », afin de déclarer leurs attitudes de vie et de musique *underground*, et résister à la récupération de l'idéologie du marché et de la société de consommation. Nous allons présenter cette déclaration en détail par la suite dans ce travail. Concernant les vies et les pratiques musicales dans le « village du bois », voir aussi un documentaire réalisé par Zhang Yang 张扬 et Luo La 罗拉, *Hongeming shidai* 后革命时代 (Post Revolutionary Era), 2005.

« de l'extérieur » venaient s'installer dans ces petits villages dans la périphérie de la capitale, y survivaient et organisaient des répétitions, des groupes se sont constitués et très vite dissous, les membres d'un groupe changeaient régulièrement. Enfin, malgré tout, tout cela restait assez marginal et, pour une fois, vraiment underground. Même si nous pouvons toujours critiquer le niveau technique et la qualité de la musique produite par ces musiciens « vagabonds », passionnés par le Rock, ayant même parfois des difficultés pour se nourrir, nous pouvons en même temps trouver, dans ces villages perdus et pauvres, une certaine énergie « de chair et de sang », « idéaliste » (par rapport à leurs conditions de vie, leurs poursuites de la musique et du monde « spirituel » en général, étaient considérablement utopiques et idéalistes), et tout cela nous paraît aujourd'hui, plus ou moins utopique ou bien, autrement dit, vivant.

Pour conclure, le « village d'arbre » et les autres villages du même genre dans les banlieues de Pékin, pourraient être considérés comme des petites utopies dont le noyau était l'imaginaire d'une *subculture* de « la jeunesse » en Chine. Or, cette « communauté imaginaire » créée par la culture de *Dakou* et soutenu par le Conservatoire de Midi à Pékin, n'était finalement qu'une illusion « à trou », qui résume bien l'état de cet *underground* marginalisé, isolé, « fauché » et éphémère. Les références que les médias de masse aimaient utilisées pour décrire cet *underground* tels que *the Beat Generation*, ou bien le village *Greenwich* aux États-Unis, n'avaient finalement en réalité que peu de points communs avec ceux-ci en Chine dans les années 1990. Enfin, l'existence d'un tel *underground* reflétait les crises émotionnelles et les frustrations des jeunes chinois en friche pendant les années 1990, mais aussi donnait une bonne illustration des différences de « classes » confectionnées au cours des années 1990 parmi une génération des jeunes chinois urbains. Comme les deux chercheurs Graham Murdock et Robin McCron l'ont constaté : « Le Rock confirme et renforce les différences sociales au lieu de créer une communauté sans classe pour des jeunes ». ³⁵¹

B. « Faire du bruit » : renverser l'ordre établi

Dans *Bruits*, une des thèses essentielles soulignées par Jacques Attali est la suivante : la musique, le bruit et le pouvoir sont intimement liés. ³⁵² Le bruit peut servir

³⁵¹ Texte original en anglais : “Rock music confirms and strengthens class differences instead of creating a classless youth society”, cité par Peter Wicke dans son œuvre, *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, trad. de l'allemand par Rachel Fogg, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p.75.

³⁵² Jacques Attali, *Bruits*, 2001.

le désordre et l'ordre. Pour Jacques Attali, la musique est à la fois le miroir et la prophétie du monde. Production immatérielle, elle explore les « champs » théoriques possibles, bien avant la production concrète. L'économie politique de la musique est une succession d'ordres agressés par des bruits, c'est-à-dire des remises en cause de différences.

C'est de ce point de vue là que nous allons analyser quelques textes emblématiques - les paroles de chanson d'un groupe *underground* important intitulé Pangu 盘古 (Punk God) - considéré ici comme un « échantillon » de musique *underground* chinoise ayant pour objectif de « renverser l'ordre établi » (que ce soit l'ordre politique, idéologique ou bien artistique).³⁵³ Bien évidemment, en analysant le « sens » d'un texte, nous risquons toujours de tomber dans une autre sorte de « récupération » - la « récupération du sens » par l'interpréteur lui-même. En même temps, nous sommes d'accord ici avec Jeroen Groenewegen que, un texte ou une pratique artistique risque toujours d'être « trop interprété », et que quand il s'agit de la pratique musicale, il existe aussi « la matérialité du sens qui ne peut pas être interprétée » - « the unparaphrasable materiality of the means » souligné par Groenewegen.³⁵⁴ Autrement dit, nous pourrions considérer que chaque pratique musicale possède un « sens » d'un point de vue sociologique ou d'une perspective de « Cultural Studies », mais une pièce

³⁵³ Le nom du groupe Pangu 盘古 est identique que celui d'un personnage de la mythologie chinoise, présenté comme le premier être sorti du chaos originel, séparateur du ciel et de la terre, et dont le corps géant est devenu à sa mort le monde et les hommes qui y vivent. Le groupe se désigne aussi comme un groupe du Punk originel (primitif, violent, réactionnaire, qui ne ressemble à rien) , représenté par le nom anglais Punk God. Le groupe a été constitué à l'origine par le chanteur-compositeur principal Ao Bo 熬博, ancien ouvrier de la ville de Nanchang 南昌 dans la province Jiangxi 江西 (c'était aussi une ville connue et considérée comme un lieu « sacré » de la Révolution chinoise du Parti communiste) , et deux autres membres qui étaient d'issus de « la couche sociale inférieure » (dans le secteur de l'industrie et de la construction) , tous les membres du groupe n'ont jamais suivi de formation musicale et ils ont effectué une sorte d' auto-formation assez rapide. Après avoir déclaré en public leur soutien pour « l'indépendance de Taiwan » (*Taiwan duli* 台湾独立) lors d'un concert à Taiwan en 2004, ils ont été considérés par les autorités chinoises comme un groupe « dissident » et « anti-gouvernemental » et ont été obligés de trouver un refuge politique en Suède. Cependant, Ao Bo continuait de composer et publier des albums « réactionnaires » (avec une déclaration claire « anti-Parti communiste ») depuis son refuge en Suède. Tous leurs albums sont disponibles et gratuits à télécharger en ligne. Ils ont été censurés par le gouvernement chinois par le *Great Firewall* (la censure sur Internet par le gouvernement chinois) jusqu'à maintenant. Pour plus d'informations sur le groupe, voir le site du groupe <http://fangong.xanga.com/>, pour écouter et télécharger leurs albums, voir <https://soundcloud.com/pangu>, et <https://skydrive.live.com/?cid=5222b49d9fbd8ea4&id=5222B49D9FBD8EA4%21331&sc=documents> (consulté le 07-01-13).

³⁵⁴ Jeroen Groenewegen, *Tongue: Making Sense of Underground Rock, Beijing 1997-2004*. [version PDF], p.123. http://www.rockinchina.com/w/Tongue_-_Making_sense_of_Beijing_underground_rock,_1997-2004 (consulté le 07-01-13) .

musicale possède aussi des aspects purement « matériel et technique » qui pourrait être considérés comme objet ayant un « non-sens ». D'ailleurs, Simon Frith a souligné que :

[...] song words are not about ideas ("content") but about their expression....we grasp that the issue in lyrical analysis is not words, but words in performance.³⁵⁵

Les paroles des chansons ne sont pas des idées (« le contenu »), mais sont des expressions.... Nous avons capté le fait que l'analyse des paroles ne se réfère pas forcément aux textes eux-mêmes, mais aux messages dans les performances.

Cependant, vue que la notion de « la musique *underground* chinoise » était elle-même assez floue (en tant que pratique ou d'imaginaire) et en mouvement perpétuel, les paroles des chansons constituent finalement une matière plus ou moins « solide », « concrète » et « tangible » à nos yeux, afin de pouvoir saisir une certaine « relation » possible entre la chanson, son temps et son audience de l'époque. Nous allons donc dans cette partie nous appuyer sur l'analyse des textes de chansons.

En 2001, le groupe *underground* Pangu mentionné ci-dessus a sorti leur premier album (auto-production, enregistré en une journée en 1998) intitulé *Yubuo zhongshao* 欲火中烧 [Désir et colère en ébullition] marqué par un fort esprit critique et un style « cru » et « violent » (le groupe a été ainsi considéré comme un groupe de *Punk*), ainsi que son côté *Low-Fi* (un niveau technique rudimentaire, brutal et non-affiné).³⁵⁶ Cet album a donné une gifle non seulement aux différentes réalités sociales contestables, mais aussi au cercle du *Yaogun* lui-même.

³⁵⁵ Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p.87.

³⁵⁶ Voir l'article sur cet album par le critique du Rock chinois Li Wan 李皖, intitulé « Fendaoyangbiao » 分道扬镳 [Chacun son chemin], <http://liwan-blog.blog.163.com/blog/static/12698217520111249351240/> (consulté le 08-01-13), cet article est apparu aussi dans l'ouvrage du même auteur, Li Wan, *Wo tingdao le xingfu* 我听到了幸福 [J'ai entendu le bonheur], Beijing, Sanlian shudian, 2003. Avant la publication publique de cet album, Pangu avait déjà sorti dans le monde *underground* trois « démos » auto-produites.



Figure 16. La couverture de l'album de Pangu 盘古 sorti en 2001, *Yuhuo zhongshao* 欲火中烧 [Désir et colère en ébullition], auto-production.

Source : [http://cn.last.fm/music/©Pangu 盘古](http://cn.last.fm/music/©Pangu%20盘古) (consulté le 05-04-13)

Nous pouvons constater plusieurs catégories de contestations et de représentations de sentiments à travers les paroles dans cet album.³⁵⁷

a). La contestation contre l'ordre politique et social

给你饭吃
给你钱花
你要听话
人才国家的栋梁之材
它不是木材
它不是芹菜
它不是大白菜
它它它是奴才

Donne-toi à manger
Donne-toi de l'argent à dépenser
Tu dois obéir
L'homme de talent, ce sont les élites du pays
Il n'est pas le bois
Il n'est pas le céleri

³⁵⁷ Toutes les paroles de Pangu 盘古 citées ici sont tirées du recueil de paroles de Pangu, publié en ligne sur le site officiel de Pangu, <https://skydrive.live.com/?cid=5222b49d9fbd8ea4&id=5222B49D9FBD8EA4%21331&sc=documents> (consulté le 08-01-13) .

Il n'est pas le chou chinois
Il il il il est l'esclave.

« Nucai » 奴才 [L'esclave] (1996)

现在的政策宽松吗
那是我们的身体太瘦了
现在的制度合理吗
那是我们从来很听话
我们被他们踩在脚下

Les mesures politiques actuelles sont-elles trop souples?
C'est parce que nos corps sont trop minces
Les règlements actuels sont-ils raisonnables?
C'est parce que nous avons toujours été très obéissants
Ils nous ont écrasés sous leur pied.

« Women de diwei » 我们的地位 [Notre position sociale] (1994)

上街上街大开杀戒
上街上街反对一切
呆在家里总会有
呆不下去的一天

人就该死在街上
怎么能死在床上
朋友们朋友们
上街吧上街吧
战死街头战死街头

Dans la rue, dans la rue, faisons des massacres
Dans la rue, dans la rue, contre tout
Restons à la maison, jusqu'au jour où nous ne pourrons plus rester

L'homme doit mourir dans la rue
Comment peut-on mourir dans un lit
Les amis, les amis

Dans la rue, dans la rue
Battons-nous jusqu'à la mort, battons-nous jusqu'à la mort.

« Zhansi jietou » 战死街头 [Battons-nous jusqu'à la mort] (1996)

死亡不是一件最可怕的事
有比死亡更可怕的事
你们天天这样生活工作
就是一件比死亡还可怕的事

La mort n'est pas ce qu'il y a de plus effrayant
Il y a quelque chose de plus effrayant encore que la mort
Travaillez et vivez de la sorte chaque jour
C'est encore plus effrayant que la mort.

« Bi siwang geng kepa de shi » 比死亡更可怕的事
[Quelque chose de plus effrayant que la mort] (1995)

b). La désillusion et la désespérance.

这世界从来没有自由
我眼中一切都在变色
这世界早已变得腐朽
我心中一切都在凋谢

Il n'y a jamais eu de liberté dans ce monde
Tout dans mes yeux est en train de changer de couleurs
Ce monde est corrompu depuis longtemps
Tout dans mon cœur est en train de se faner.

« Wuwang » 无望 [Pas d'espoir] (1994)

窗户打开了
门也打开了
保持沉默

我们等待着
等待着
房子倒掉

Les fenêtres sont ouvertes
Les portes sont ouvertes aussi
En silence
Nous attendons
Attendons
Que la maison s'écroule.

« Quanbu wandan » 全部完蛋 [Tout est fini] (1995)

c). Le désir sexuel étouffé

我们的欲望像个碗
需要姑娘们的肉体来填满
我们的欲望像口缸
需要姑娘们全都脱个精光
我们的欲望是个桶
需要姑娘们全都来裸泳
我们的欲望是无底洞
需要姑娘们一起往里纵
我们的欲望被关得太紧了
在我们发泄的时候
就别把我们当人

Notre désir est comme un bol
Qui a besoin d'être rempli par les corps des filles
Notre désir est comme un grand vase
Qui a besoin des filles tout nues
Notre désir est comme un seau
Qui a besoin que les filles y viennent nager nues
Notre désir est comme un trou sans fond
Qui a besoin que les filles sautent toutes dedans
Notre désir a été trop enfermé
Quand nous nous défoulons
Ne nous prenez pas comme des êtres humains

« Yuhuo zhongshao » 欲火中烧 [Désir et colère en ébullition] (1994)

d). La contestation contre le « cercle du *Yaogun* » - *Yaogunquan* 摇滚圈

我以为只有猪才住在圈里，突然间有很多东西都往圈里挤，文化圈、娱乐圈、演艺圈、音乐圈，我们这次重点谈谈什么呢？摇滚圈。摇滚圈是个猪圈，有大猪、小猪和老猪，有一天猪圈里生了两堆火，烧得大猪、小猪、老猪互相吹、互相吹、互相吹，吹得大猪小猪向前追、向前追，追来追去找到老崔，老崔叫它们不要吹，可老崔自己就姓崔，吹呀吹，追呀追，原来猪都是一个样，猪都是一个样，猪就是这个模样。

Je croyais qu'il avait seulement les cochons qui habitaient dans les cages [note de traducteur : en chinois, le mot « cage » signifie aussi « cercle »]. Soudain, il y avait beaucoup de choses qui se précipitaient vers la cage (le cercle). « Le cercle culturel », « le cercle du divertissement », « le cercle du théâtre », « le cercle de la musique ». Alors de quoi parlons-nous cette fois-ci? - « Du cercle du *Yaogun* ». Le « cercle du *Yaogun* » est une cage à cochons, il y a les grands cochons et les petits cochons, ainsi que les vieux cochons. Un jour, quelqu'un a allumé deux feux dans la cage, les feux ont poussé les cochons à « souffler » [note de traducteur : en chinois, le terme *chui* 吹 « souffler » signifie aussi « flatter »], ils ont tellement soufflé les uns et les autres qu'ils couraient les uns après les autres, finalement ils ont trouvé le « vieux Cui » [Note de traducteur : Cui Jian, considéré comme « le parrain du *Yaogun* », dont le nom de famille résonne phonétiquement bien avec *Chui* 吹 « souffler »], le vieux Cui leur a demandé d'arrêter de se flatter les uns les autres, cependant, même le vieux Cui lui-même portait le nom de famille « *Cui* » [Note de traducteur : homophone avec *Chui* « flatter »]. Flatter, flatter, courir, courir, enfin les cochons sont tous pareil, les cochons sont tous pareils, les cochons sont comme ça.

« Zhu sanbuqu zhi juan » 猪三部曲之圈
[Les trilogies de cochon - cage] (1996) ³⁵⁸

Bien évidemment, à travers ces extraits de paroles, nous pouvons clairement constater le mécontentement issu d'une certaine frange de la société : « nous sommes écrasés par eux », « battons-nous jusqu'à la mort », et la colère contre la politique et la situation sociale chinoise des années 1990 : « la politique », « le règlement » sont des

³⁵⁸ Piste n° 7.

termes qui reflétaient directement l'autorité chinoise. Ce sentiment de colère issu du conflit entre les différentes classes de la société reste un thème classique d'un point de vue marxiste, mais nous pouvons trouver aussi une sorte de colère appartenant à la catégorie de « la jeunesse en colère », qui est liée plutôt avec un courant de conscience collective de la « jeunesse » (sachant que « la jeunesse » elle-même est un concept assez récent, liée étroitement au Mythe du Rock) apparue à différentes époques historiques dans des différentes parties du monde.³⁵⁹

Dans les paroles de Pangu, le sentiment d'être perdu, en colère, ou bien encore l'étouffement du désir sexuel des jeunes sont exprimés d'une façon abstraite, en éludant le contexte spécifique social chinois - « Il n'avait jamais la liberté dans ce monde », « les fenêtres et les portes ouvertes » « notre désir a été trop enfermé ». Ces thèmes existent dans n'importe quelle chanson Rock en général, mais ils est particulièrement intéressant de les lire par rapport au climat changeant (de la fin des années 1980 à la fin des années 1990) de la société chinoise dans les années 1990. Etant donné que la « jeunesse » a perdu au fur et à mesure sa dimension de force potentielle « avant-gardiste » et « révolutionnaire » dans les années 1990 en Chine, et cette notion a gagné plus ou moins une autre connotation en mettant l'accent sur le côté *fun*, *cool* et du plaisir de la « jeunesse » (d'ailleurs, la fondation de la société Modern Sky et le mouvement de *New Sound of Beijing* illustraient bien cette mutation), l'apparition de Pangu avec ses musiques et ses textes directs, militants et parfois violents était une grande « révolte », non seulement contre l'idéologie dominante, mais aussi contre sa propre « scène » ou « cercle ». D'une certaine manière, c'est grâce à cette « explosion » dans le milieu *underground*, que le *Yaogun* a repris sa force émancipatrice et créative.

Le dernier extrait tiré de la piste intitulé « La trilogie de cochon - cage » fût un grand choc dans le monde du *Yaogun*, y compris dans le milieu *underground*. Dans les paroles complètes, Pangu critique presque tous les personnages connus et importants de l'histoire du *Yaogun* (dont le plus représentatif était sans doute le « vieux Cui » - le parrain du Rock chinois, le plus grand Mythe dans l'histoire du *Yaogun*). Cela révélait en même temps que la pratique musicale dans le milieu *underground* chinois pendant les

³⁵⁹ Concernant le sentiment de colère issu du conflit entre les différentes classes de la société, nous pouvons prendre l'exemple de la chanson révolutionnaire emblématique pour « la classe prolétaire » - « L'Internationale ». C'est un chant révolutionnaire dont les paroles furent écrites en 1871 par Eugène Pottier et la musique composée par Pierre Degeyter en 1888. Plusieurs groupes du *Yaogun* ont repris ce chant pendant les années 1990, il fut chanté également pour les étudiants à la place Tian An Men lors du mouvement du 4 juin 1989 à Pékin en Chine.

années 1990 était plutôt une « implosion » dans la structure du *Yaogun* elle-même, les groupes comme Pangu l'ont simplement mis en exergue.³⁶⁰

Pour conclure, la pratique musicale de Pangu (surtout leurs premiers chansons avant le refuge politique en Suède) était une représentation du « désordre », c'est-à-dire qu'ils voulaient surtout exprimer une volonté de « désobéissance » et de « renversement de tous les ordres établis ». En même temps, leurs forces pour « casser » et « déconstruire » tous les ordres résidaient essentiellement dans les textes, dans les paroles. Cependant, depuis que les deux membres principaux du groupe se sont installés en Suède, suite à l'événement de 2004 à Taiwan, l'orientation des pratiques musicales et artistiques de Pangu ont considérablement changé. Nous pouvons constater à travers les paroles de leurs nouveaux chansons, ainsi que sur leur site actuellement censuré par les autorités chinoises, que la volonté de « renverser tous les ordres établis » du groupe ont été presque tous remplacé par une volonté unique de « renverser le régime du Parti Communiste chinois ». Si la motivation de leurs créations musicales était plus ou moins de « s'exprimer pour tous ceux qui ont été opprimé », que ce soit pour des raisons politiques ou culturelles, collectives ou personnelles, physiques ou intellectuelles. Les paroles que nous pouvons trouver dans les œuvres récentes de Pangu, tentent de réduire la dimension de « subversion tout azimut » de leur premier album, à la « subversion politique » unique et parfois extrême.³⁶¹ De ce point de vue, les représentations de leurs créations actuelles nous apparaissent limitées, comme le chanteur-leader du groupe Ao Bo l'a affirmé :

我不是艺术家,我只是一个破坏分子³⁶²

Je ne suis par un artiste, je ne suis qu'un destructeur.

³⁶⁰ Nous pouvons citer quelques noms d'autres groupes qui étaient dans la même *monnaie* que Pangu, autrement dit des groupes apparus vers la fin des années 1990 dans les villes « secondaires » chinoises, dont les pratiques musicales et les attitudes étaient en opposition à l'hégémonie du *Yaogun* de Pékin, tels que Shetou 舌头 [La langue], Meibao yaodian 美好药店 [La merveilleuse pharmacie], Mutuigua 木推瓜 [Le bois pousse la courge]. Pour plus d'information concernant ces groupes, voir le site encyclopédique *Rock in China*, http://www.rockinchina.com/w/Main_Page (consulté le 09-01-13).

³⁶¹ Voir le site officiel du Pangu <http://fangong.xanga.com/> (consulté le 17-01-13), leur dernier album est intitulé *Pangu baomin xuanji V* 盘古暴民选集第五卷 [Le recueil des émeutiers du Pangu volume V], dont le titre d'une chanson dans l'album s'intitule clairement « Jiandang jianguo xiaomie zhongguo » 建党建国消灭中国 [Fonder le parti fonder le pays et exterminer la Chine].

³⁶² <http://bbs.voc.com.cn/topic-407440-1-1.html> (consulté le 08-01-13) .

C. La fin de l'âge de *Dakou* et *underground* : la récupération par le marché et la disparition du « village d'arbre »

Juste après que de nombreux groupes *underground* se soient retrouvés dans la ville de Tangshan 唐山 au nord de Chine et soient « sortis de l'*underground* » collectivement pour la première fois en 1999 à l'occasion du concert de « La présentation de la nouvelle musique chinoise », un film intitulé *Beijing yue yu lu* 北京乐与路 (Beijing Rocks) réalisé par Zhang Wanting 张婉婷 (la réalisatrice d'origine hongkongaise) commença à tourner dans les villages où habitaient les musiciens à la périphérie de Pékin en 2000.³⁶³ C'est un film commercial, basé sur une histoire d'amour complexe entre plusieurs personnages stéréotypés et remplie de scènes truffées de clichés : sur le mode de vie « on the road », le monde *underground* « décadent » et « cru » à Beijing, les rockeurs « idéalistes » et « héroïques » en échec face aux règles du jeu « commerciales » et « superficielles ». Les personnages ont été interprétés par des acteurs très populaires dans le monde cinématographique en Asie - le jeune rockeur pékinois Road (Lu Ping 路平, interprété par Geng Le 耿乐), une jeune fille « rebelle » (*fanpan shaonv* 反叛少女) qui pratique la kang-kang dance (Yang Ying 杨颖, interprétée par Shu Qi 舒淇) et un jeune homme originaire de Hong Kong qui a grandi aux Etats-Unis (Michael Wu, interprété par Daniel Wu). L'histoire se déroule à Pékin et dans des « villages *underground* » de la banlieue de Pékin - dont « le village de l'arbre » 树村 et *Dongbeiwang* 东北旺 sont les plus connus.³⁶⁴ L'histoire principale est mêlée avec la vie quotidienne des groupes *underground* dans les villages, les relations complexes entre les membres des groupes, les musiciens et leurs familles (surtout la relation « typique » entre le fils rockeur le père ouvrier), ainsi que le conflit stéréotypé et dichotomique entre le monde de la musique *underground* et le monde de l'industrie musicale « commerciale ». Elle finit par la mort du rockeur - le personnage principal du film - une métaphore assez connue et « mythique » en même temps, dans le Mythe du Rock en général.

Ce film a été produit par la société Media Asia Films à Hong Kong. Dans un premier temps, l'équipe du tournage a contacté les différents musiciens et les critiques

³⁶³ Connue aussi par son nom occidental Mabel Cheung, c'est une des réalisatrice les plus en vues dans le monde cinématographique à Hong Kong, elle est surtout connue pour ses sujets concernant les problématiques d'immigration des Hong Kongais ainsi que des membres de la diaspora chinoise. Avant le film *Beijing Rocks*, elle a reçu plusieurs prix au Hong Kong Film Award (*Xianggang dianying jinxiangjiang* 香港电影金像奖).

³⁶⁴ Zhang Wanting 张婉婷 (Mabel Cheung), *Beijing yue yu lu* 北京乐与路 (Beijing Rocks), Media Asia Films, 2001. Sur IMDB : <http://www.imdb.com/title/tt0312412/> (consulté le 16-01-13).

de musique actifs dans le monde *underground* à Beijing, et ils se sont mis d'accord pour une collaboration - y compris la participation de nombreux musiciens et de groupes *underground* qui vivaient dans ces villages, sur la rédaction d'un scénario, le conseil vestimentaire ainsi que le tournage. Le projet du film a été d'abord présenté aux musiciens et aux critiques de musique concernés, en tant qu'un projet documentaire ayant pour objectif de présenter la « vraie vie » des musiciens dans le monde *underground* des villages de la banlieue de Pékin. Le projet du tournage a été bien accueilli par la plupart des musiciens, qui vivaient dans des conditions matérielles très précaires et qui manquaient même d'opportunité de faire de la musique, en même temps, la plupart de ces musiciens voulaient aussi « sortir de l'*underground* » un jour. Cependant, peu de temps avant le commencement officiel du tournage, Yan Jun et quelques participants ont reçu le scénario final.³⁶⁵ C'est à ce moment-là qu'ils se sont rendus compte que le film était en effet une histoire d'amour sentimentale, le monde *underground* n'était finalement, qu'un décor et un arrière-plan. Une image assez stéréotypée du *Yaogun* et de l'*underground* de Pékin dans l'imaginaire des producteurs ainsi que pour la réalisatrice : représentante de l'industrie du divertissement d'un monde « assez développé » - Hong Kong se dégageait des textes du scénario et de l'histoire principale. Yan Jun a rédigé tout de suite une déclaration, afin d'arrêter la collaboration avec l'équipe du tournage, en représentant tous les membres de la communauté *underground* du « village d'arbre ». Cette déclaration, intitulée « la déclaration du village d'arbre » - *shucun shengming* 树村声明, a été signée par la plupart des groupes actifs qui habitaient dans le « village d'arbre » à l'époque, et a provoqué un effet important dans le monde du *Yaogun* et de l'*underground* à l'échelle nationale (avec la circulation d'informations sur Internet). Le propos essentiel de cette déclaration se résume dans les lignes suivantes :

在大约 10 支乐队的代表共同商议之后，我们郑重宣布，在不违背法律和道义约束的前提下，停止和《北京乐与怒》剧组的合作。因为我们至少不用亲手来抹杀自己的形象，让地下摇滚只剩下乐器、彩色的头发和传奇故事。这个决定并非针对任何个人，也不是将矛头对准一部电影，而是将它上升到大家早就想要探讨，却一直没有机会的话题上来，对我们基

³⁶⁵ Yan Jun a été embauché par la réalisatrice en tant que conseiller culturel du tournage, la réalisatrice Zhang Wanting a été attirée par le monde *underground* de Beijing après avoir vu un concert de Shetou 舌头 (Tongue), Zhang avait une sympathie pour le monde *underground* et les conditions de vie des musiciens qui vivaient dans ces villages, c'était aussi sa volonté de faire un film sur le Rock *underground* de Pékin. Mais le cinéma en tant que produit culturel complexe (qui entremêle les perspectives d'auteur, les producteurs, la société de diffusion et les mécènes), n'a jamais été une œuvre purement artistique et simple, le décalage entre la communauté *underground* de Pékin et l'équipe du tournage après justifiait bien ce point. Voir Tongue: *Making Sense of Underground Rock, Beijing 1997-2004*, pp.76-78.

本一致的态度有所总结：首先，我们相信这部电影带来的，是大众对整个地下摇滚的又一次误解，而不是真正的关注；其次，我们相信电影和音乐一样，不仅仅是给人消遣的娱乐，我们希望以诚实的态度，决定是否参与一项形式代替内容的工作；第三，我们相信自己在音乐、歌词、做人和生活态度上，始终反对商业文化、主流文化对社会和个人的伤害，因此没有必要加入到自相矛盾的行动中去；最后，我们相信中国的摇滚乐和其他国家一样，也将是商业体系中巨大的利润和资本，但刚刚出现的地下摇滚，不打算像它的前辈那样，迫不及待地加入到曾经反对过的主流之中。³⁶⁶

Après avoir discuté avec les représentants d'environ dix groupes, nous déclarons sérieusement, que nous allons arrêter la collaboration avec l'équipe de tournage du film « *Beijing Rocks* ». Parce que nous n'avons pas besoin de détruire les images du *Yaogun underground* nous-mêmes, en le réduisant à quelques instruments de plaisir, à des cheveux colorés et des anecdotes mythiques. Cette décision ne vise pas un individu en particulier, elle n'entend pas non plus contester un film quelconque, ce que nous tentons de faire, à travers cette annulation de contrat avec l'équipe du tournage, c'est d'exposer quelques problèmes dont nous aurions envie de discuter. Cependant, nous n'avons toujours pas eu l'occasion de lancer ce débat. Tout d'abord, nous croyons que ce film entretiendra encore une fois, le malentendu avec le public sur le monde du *Yaogun underground*, mais n'apportera pas une réelle attention. Ensuite, nous pensons tous que, la musique, tout comme le cinéma, n'est pas seulement un moyen de divertissement. Nous espérons prendre une décision sincère sur notre participation à un travail qui est purement spectaculaire. Troisièmement, nous insistons sur quelques principes concernant nos musiques, nos paroles, ainsi que nos modes de vie : nous sommes toujours contre les offenses sur la société et l'individu qu'apporte la culture commercialisée et la culture *mainstream*, c'est aussi pour cette raison-là nous ne voulons pas participer à une telle activité qui est en opposition avec nos principes. Finalement, nous croyons bien que le *Yaogun* en Chine, tout comme le Rock dans d'autres pays du monde, est un produit qui apporte des profits et des capitaux considérables dans le système commercial. Cependant, le *Yaogun underground* qui est apparu il y a peu de temps, n'a pas l'intention de se laisser récupérer aussi rapidement par le monde *mainstream* qu'il conteste.

³⁶⁶ Voir le texte intégral de la déclaration en ligne sur le site RockinChina : <http://www.rockinchina.com/w/%E6%A0%91%E6%9D%91%E5%A3%B0%E6%98%8E> (consulté le 16-01-13), pour une traduction en anglais, voir le mémoire de Jeroen Groenewegen, *Tongue : Making Sense of Underground Rock*, pp.152-154.

Même si « La déclaration du village d'arbre » ne peut pas représenter tous les musiciens et les personnes concernées du monde underground chinois au début du nouveau millénaire, il a été toutefois assumé et signé, par les groupes emblématiques de l'âge de *Dakou* et *underground*.³⁶⁷ Son apparition et les propos soulignés dans le texte ont révélé une réalité dans le monde *underground* au croisement à deux siècles en Chine : « le bruit » qui vise à renverser l'ordre établi et à désobéir au pouvoir au sens de Jacques Attali, qui existait temporairement ou momentanément, dans le monde *underground* (ou plutôt les « villages *underground* » dans la banlieue de Beijing), a été enfin récupéré par la logique du marché (autrement dit, par la logique capitaliste). Le film est sorti en mai 2001 et a reçu plusieurs prix au *Xianggang dianying jinxiangjiang* 香港电影金像奖 (Hong Kong Film Award) en 2002. Malgré les efforts et les résistances des musiciens underground, les « clichés » sur le *Yaogun* et l'*underground* chinois, ont été finalement filmés et diffusés par les médias de masse, pour un grand public de masse. Enfin, tout est entré dans l'ordre, le « mouvement de non-coopération » des musiciens *underground* qui n'avait approuvé que le dernier essai anti-matérialiste dans le monde du *Yaogun* (et son *underground*), a subi un échec historique.³⁶⁸ Tout comme un ancien rockeur américain qui a joué en 1989 en Chine et qui est retourné en Chine quelques années après a pu remarquer :

In a cruel twist of irony, the Chinese rock revolution was brought down not by gun-toting Public Security agents but by the virus of corporate rock culture.³⁶⁹

³⁶⁷ Nous pouvons citer quelques noms ici, tels que Shetou 舌头 (tongue), Tongku de xinyang 痛苦的信仰, Feixu 废墟, Bingyong 病蛹, Yecha 夜叉, Zuoxiao Zuzhou 左小诅咒, Youdaoshe 诱导社, la plupart des musiciens mentionnés ici restent toujours très actifs sur la scène de « la musique indépendante chinoise » actuelle.

³⁶⁸ Nous faisons ici bien évidemment référence au mouvement de non-coopération mené par Mahatma Gandhi. Le Mouvement de non-coopération est une phase importante dans « les mouvements de désobéissance civile » des indiens dont l'objectif est l'indépendance indienne de la domination coloniale britannique. Ce mouvement a duré deux ans environ, de septembre 1920 à février 1922. Il a été mené par Gandhi et a été soutenu par le Congrès National Indien. Il avait pour but de résister à l'occupation britannique en Inde grâce à des moyens non violents. Les manifestants refusaient d'acheter des produits britanniques, adoptaient l'utilisation des produits d'artisanat local, et essayaient de défendre les valeurs indiennes de l'honneur et de l'intégrité. Le concept non-violent de ce mouvement a eu des influences considérables dans le monde entier.

³⁶⁹ Citation de Dennis Rea (guitariste originaire de Seattle) par Campbell, in *Red Rock*, 2011, p.111.

Avec une ironie amère, la révolution du Rock chinois n'a pas été rompue par la Sécurité Publique équipée des fusils, mais elle a été démolie par le virus de la culture du Rock coopératif.

TROISIÈME PARTIE

La « Nouvelle ère » spectaculaire dans le labyrinthe des Mythes

创意就是谁能掌握最大多数人的感动...网络时代的创作者，
就是要能在最短的时间里，掌握最大多数人的感动。³⁷⁰

La créativité consiste à saisir l'émotion de la majorité...les créateurs
de l'époque Internet, ce sont ceux des gens qui parviennent à saisir
l'émotion de la majorité dans les délais les plus courts.

³⁷⁰ Wangluo yu shu bianjibu 网络与书编辑部 (Net and Books Edition), *Yinyue shiqing* 音乐事情 [Quelque chose sur la musique], Beijing, Xiandai chubanshe, 2009, p.113.

Chapitre V. Du *Yaogun* à la « musique indépendante chinoise »*

1. La « Nouvelle ère » et la « musique indépendante chinoise »

A. Internet et la mondialisation

Parallèlement au développement de la culture *Dakou* et des communautés de la *subculture underground* chinoise pendant les années 1990, Internet est arrivé en Chine en 1997.³⁷¹ Dès lors, la façon de diffuser, de recevoir et même de créer la musique populaire a radicalement changé en Chine. Une des revues chinoises sur le Rock et *Yaogun* les plus importantes - *Tongsu gequ* 通俗歌曲 commençait à intégrer une rubrique intitulée « Music Navigator » à partir de 1999,³⁷² qui avait pour objectif d'introduire les « nouvelles musiques » sur les nouveaux sites Internet - un nouveau phénomène

* La « musique indépendante chinoise » - *Zhongguo duli yinyue* 中国独立音乐.

³⁷¹ Internet est arrivé en Chine en 1997, il a vécu une évolution du nombre de connectés phénoménales depuis lors. Selon les statistiques officielles chinoises en 2013, le nombre total d'internautes chinois atteint un chiffre de 500 millions, et le nombre de sites Web chinois atteint un chiffre de 2 millions et 500 milles. Voir le site de statistiques officielles du gouvernement chinois *Zhongguo hulianwang shuju pingtai* 中国互联网络数据平台 <http://www.cnidp.cn/>, pour une perspective globale sur le développement d'Internet en RPC, voir le site officiel *Zhongguo hulian wangluo xinxi zhongxin* 中国互联网络信息中心 CINIC (China Internet Network Information Center) <http://www.cnnic.cn/> (consulté le 12-01-2013), voir aussi Pierre Haski, *Internet et la Chine*, Paris, Seuil, 2008.

³⁷² *Tongsu gequ* 通俗歌曲 [La musique populaire] est une revue mensuelle chinoise de musique dédiée à la musique populaire, et en particulier au Rock et au *Yaogun*, elle a sorti sa première édition en 1986, le contenu de la revue est spécialement axé sur la scène du Rock et *Yaogun* à partir du milieu des années 1990. Avec une autre revue basée dans la même ville - Shijiazhuang 石家庄, intitulée *Wo ai yaogunyue* 我爱摇滚乐 (So Rock! MAGAZINE) fondée en 1999, ces deux revues restent jusqu'à nos jours, les revues chinoises sur le Rock et sur *Yaogun* les plus répandues et connues parmi les amateurs de la musique. Voir le site officiel de la revue *Tongsu gequ*, <http://www.xmusicmag.com/> (consulté le 11-01-13), pour une présentation sur la revue *Wo ai yaogunyue*, voir l'article in <http://baike.baidu.com/view/58737.htm> (consulté le 11-01-13). Pour un aperçu des revues de musique populaires représentatives en Chine pendant les années 1990, voir la liste sélective dans l'annexe de la présente thèse.

émergeant de l'époque.³⁷³ Avec la popularisation d'Internet et le changement de moyen pour recevoir et diffuser l'information sur la musique populaire, le réseau des cassettes *Dakou* a peu à peu disparu, à mesure qu'Internet s'imposait. Les communautés *underground* dans les périphéries de Pékin ont aussi disparu progressivement. De nombreuses « communautés virtuelles » ont émergé avec l'apparition des sites Web, des forums, des *chat room* sur Internet. D'une certaine manière, ces « communautés virtuelles » dispersés dans les espaces « virtuelles » des différentes villes chinoises, ont remplacé les « vraies communautés » *underground* au sens géographique dans le nouveau millénaire.

En même temps, avec l'arrivée d'Internet, les nouvelles techniques et matériaux pour produire et diffuser les sons et les musiques, les capitaux étrangers - les maisons de disques internationales ont commencé à s'implanter au fur et à mesure en Chine pendant les années 1990, ainsi que les capitaux émergents locaux suite à la politique et l'idéologie dominante qui favorisait d'abord le développement économique sont arrivés aussi, et ils ont constitué, dans un laps de temps très courts (une décennie environ), une infrastructure quasi-complète de l'industrie musicale au début du vingt-et-unième siècle en Chine.³⁷⁴ La sphère *underground* et la *subculture* marginalisées au cours des années 1990 ont été rapidement récupérées (d'une certaine manière, certains de musiciens ont aussi « collaboré » avec le nouvel ordre du marché et de l'industrie musicale du nouveau millénaire). D'ailleurs, nous avons analysé cette récupération de l'*underground* par la logique de la commercialisation à travers un tournage d'un film et sa contestation par le cercle *underground* dans la partie précédente.

Enfin, avec l'arrivée d'Internet, la circulation et la distribution de la musique a radicalement changé, la Chine est entrée dans un véritable contexte de la « mondialisation », y compris le *Yaogun*, et toutes les activités qui lui sont associées.

³⁷³ Le terme employé dans le discours éditorial au commencement de la rubrique, voir *Tongsu gequ*, Juillet, 1999.

³⁷⁴ Nous employons le terme « quasi-complète » ici, car à part le circuit des cassettes et les CDs *Dakou* « sous le manteau », il existe aussi le problème de piratage dans l'industrie musicale en Chine, avec la transition du CD vers la musique sous la forme numérique (le MP3), il existe en plus des piratages cybenétiques. Par conséquent, le paysage de l'industrie musicale en Chine reste toutefois différent et plus compliqué (ou bien, plus incontrôlable), par rapport celle dans des pays développés. Pour une présentation et l'analyse approfondie de ce phénomène, voir la thèse de Christophe Hisquin, intitulée *L'industrie musicale en Chine au début du XXIème siècle*, soutenue en octobre 2008, sous la direction de Professeur Gregory Lee, à l'Université Jean-Moulin Lyon3.

B. Le glissement d'étiquette autour du *Yaogun*

Comme nous avons souligné dans la seconde partie, en quelque sorte, la « contestation » et la « subversion » à l'échelle sociale et collective dans le *Yaogun* construites au cours des années 1990, ont été plus ou moins effacées dans les musiques de la « nouvelle génération », représentée par des musiciens plus jeunes par rapport aux « vieux rockeurs » (*yaogunlaopao* 摇滚老炮) et qui déclaraient un nouveau « soi » vis-à-vis de l'ancienne l'identité du rockeur engagé et « héroïque ». ³⁷⁵ Cependant, cette manifestation ou représentation, dans la plupart de temps, était plutôt une simulation formelle et plus ou moins balbutiante - tous comme « la jeunesse *Dakou* », les pratiques musicales au milieu du *Yaogun* au début du vingt-et-unième siècle en Chine restaient, malgré tout, relativement « incomplètes » « débutantes » et des fois « superficielles ». Les compliments venant des critiques du *Yaogun* ainsi que de certains médias de masse qui ont plus ou moins « gonflé » la réalité, et ont produit un paysage « prospère » de « la musique indépendante chinoise » souvent exagéré. ³⁷⁶ En même temps, les différents « styles » musicaux émergents à partir de la fin des années 1990 ont été fortement influencés par les groupes de Grande-Bretagne depuis les années 1960 et les groupes des États-Unis tel que Nirvana depuis les années 1990. Tout comme le concert emblématique en 1990 portant le nom *Jiuling xiandai yinyuehui* 90 现代音乐会 [La musique moderne chinoise], en 1999, un concert *underground* intitulé 1999 *Zhongguo xinyinyue fabiaohui* 1999 中国新音乐发布会 [La présentation de la nouvelle musique

³⁷⁵ *Yaogunlaopao* 摇滚老炮 ou bien son abréviation *laopao* 老炮 (littéralement signifie « le vieux canon du Rock ») l'équivalent en argot du « cercle du *Yaogun* », utilisé pour décrire les premiers rockeurs marqués par l'idéologie « révolutionnaire », idéaliste et héroïque, souvent plongés dans le monde du metal, les représentants du *yaogunlaopao* comprennent évidemment Cui Jian et les groupes comme Tang Chao (Tang Dynasty) et Hei Bao (Panthers). Ce terme a aussi été employé par les amateurs du *Yaogun* pour décrire les amateurs qui ont des connaissances abondantes sur la musique ou bien qui écoutaient la musique depuis une très longue durée (les fidèles supporters sont appelés *tietuo* 铁托, signifie littéralement « supporteur de fer »).

³⁷⁶ Jeroen Geoenewegen a parlé du phénomène de la « prospérité superficielle » (*xujia fanrong* 虚假繁荣) dans le monde *underground* chinois dans *Tongue: Making Sense of Underground Rock, Beijing 1997-2004*. pp.77-78. http://www.rockinchina.com/w/Tongue_-_Making_sense_of_Beijing_underground_rock_1997-2004 (consulté le 07-01-13). Il a cité l'article de la critique du Rock chinois répandu Sun Mengjin 孙孟晋, intitulé « *Zhongguo yaogun lantanzi* » 中国摇滚烂摊子 [Le bazar du rock chinois], dans cet article, Sun a critiqué la situation du *Yaogun* et surtout la situation dans le monde *underground*, en indiquant que depuis 2001, le monde *underground* s'est enfermé sur lui-même, par manque de maturité technique et mentale, et que cela formait aussi un petit « cercle *underground* » corrompu, arrogant, et imprégné par les préjugés. Voir cet article dans la revue de musique *Tongsu gequ*, décembre 2003. Voir aussi la version en ligne <http://bbs.pku6.edu.cn/bbs/bbstcon.php?board=GuitarPKU&threadid=415> (consulté 14-01-13).

chinoise] a été organisé dans la ville industrielle Tangshan 唐山 au nord de Chine. Animé par un animateur de radio local répandu à Tangshan, le concert a regroupé presque tous les groupes *underground* connus parmi les amateurs à la fin des années 1990, tels que Shetou 舌头, Panggu 盘古, Zuoxiao Zuzhou 左小祖咒, Cangying 苍蝇.³⁷⁷ Particulièrement anxiogène pour les autorités locales, l'événement s'est achevé brutalement.³⁷⁸ Cependant, c'était la première fois que les groupes *underground* chinois sont « sortis » collectivement du *underground* et donnaient un concert public en vue de présenter leurs musiques. Vue de nos jours, le plus grand sens de ce concert, au moins dans le cadre de la représentation, ce ne serait peut-être pas les présentations de musique *underground* elles-mêmes, mais une articulation du terme « la nouvelle musique chinoise » (*Zhongguo xinyinyue* 中国新音乐). A peu près au même moment, Yan Jun commençait à employer ce terme dans ces critiques pour décrire les styles variés et dérivés du *Yaogun* vers la fin des années 1990.³⁷⁹ Désormais, *Yaogun* n'était plus le seul terme de repérage pour les nouveaux musiciens du Rock en Chine (et ses alentours) pour s'identifier. Le préfixe « nouvelle » impliquaient à la fois une certaine innovation musicale, et aussi le dépassement de la signification « classique » du Rock et du *Yaogun*, qui pourraient inclure les différents « styles » (tous mélangés et en désordre) émergents sous l'influence des groupes de la Grande-Bretagne de des États-Unis à la fin des années 1990 et au début du vingt-et-unième siècle en Chine.

Avant l'an 2000, l'étiquette « la nouvelle musique chinoise » incarnait plus ou moins seulement les pratiques et les imaginaires autour du milieu de « la musique *underground* chinoise » (en tant qu'une « implosion » envers « le cercle du *Yaogun* à Pékin »). Cependant, en entrant dans le nouveau millénaire, avec la démocratisation d'Internet, la société chinoise est entrée dans le grand contexte de la mondialisation, c'est-à-dire que la réalité dite « chinoise » serait inévitablement et simultanément liée avec les réalités dans les autres endroits du monde. Dans la sphère de la culture y compris de la musique populaire, la question de la mondialisation s'entremêlait inévitablement avec la dichotomie emblématique entre le « global » et le « local ». D'ailleurs, il semble acquis que toute sorte de « dualité » serait nécessaire dans le

³⁷⁷ Voir l'article sur ce concert in *Tongsu gequ*, mai 1999, le concert a été organisé et animé par un animateur de radio local assez connu Dong Peng 董鹏.

³⁷⁸ Voir « Chuntian laile!!! 1999 zhongguo xinyinyue fabiaohui » 春天来了!!! 1999 中国新音乐发表会 [Le printemps arrive!!! Le concert de la présentation de la nouvelle musique chinoise], in *Tongsu gequ*, Mai, 1999.

³⁷⁹ Voir un résumé sur l'histoire du *Yaogun* de Yan Jun, intitulé « Tiexue huo daohan, zhuiyi shinian yaogun » 铁血或盗汗, 追忆十年摇滚 [Le sang de fer ou les sueurs nocturnes, mémoire sur les dix ans du Yaogun], in *Didixia : xinyinyue qianxing ji* 地地下: 新音乐潜行记, pp. 5-12.

mécanisme des consciences humaines afin d'apercevoir, délibérer, ou construire le rapport d'un « soi » avec le monde qui l'entoure. Todorov a déjà évoqué la relation à une échelle générale entre un groupe d'individus et « ses autres ». Nous allons ici analyser la scène musicale chinoise dans la soit-disant la « Nouvelle ère »³⁸⁰ autour de cette dualité permanente entre « nous » et les « autres », sous les différentes désignations telles que « local » et « global »; *dique* 地区 [régional] et *zhongyangde* 中央 [central] ; *minzu* 民族 [ethnique/folklorique] et *shijie* 世界 [mondial] et, bien évidemment, *duli yinyue* 独立音乐 [la musique indépendante] et *zhulin yinyue* 主流音乐 [la musique *mainstream*]. N'oublions pas que « l'autre apparaît comme constitutive de l'identité », en effet, en ce qui concerne le milieu de la musique populaire, c'est justement toutes ces musiques dites *mainstream* qui ont fait émerger l'image de « la musique indépendante ».³⁸¹

C'est ainsi que la scène du *Yaogun* s'est divisée au fur et à mesure en segments teintés respectivement d'une « touche » de « style » après être entré dans le seuil du nouveau siècle, représentés par une sorte de mimétisme conscient ou inconscient provoqué par la massification d'Internet dans toute la Chine et la « quasi libre » circulation des informations avec « tout le monde » - « les autres » en dehors de la Chine géographiquement.³⁸² Cette « quasi libre » circulation d'informations a suscité les envies et les besoins de « s'identifier » en tant que musiciens mais aussi en tant qu'auditeurs, afin de « se distinguer », autrement dit, de « se construire », et de « se confirmer » dans la « Nouvelle ère ».

Depuis lors, il devenait difficile de désigner toutes ces scènes musicales en tant que « les autres » par rapport de la « musique *mainstream* » par une seule étiquette comme Rock ou bien *Yaogun*, les critiques et les musiciens avaient besoin d'un autre terme plus synchronique, c'est ainsi que « la musique indépendante chinoise » (*Zhongguoduliyinyue* 中国独立音乐) est devenu un choix consensuel parmi les musiciens, les critiques, les médias de masse et les amateurs, afin de pouvoir englober les différents nouveaux styles et les imaginaires auxquels les musiciens et les audiences s'étaient attachés, ou bien les différentes « subjectivités » apparues à partir de la fin des années 1990 dans la société chinoise.

³⁸⁰ L'ère d'Internet, où le biais et la dimension ainsi que les « récepteurs » de la circulation d'informations y compris les informations sur la musique populaire sont devenues illimitées, indéterminables, et inévitablement « trans-culturels ». Cette période prenait une forme assez visible et « stable » justement à partir de l'année 2000.

³⁸¹ Jean-Marie Benoist, « facettes de l'identité », in Claude Levi-Strauss (séminaire dirigé par) , *L'identité*, Paris, PUF, 2007, p.17.

³⁸² Nous employons le terme « quasi libre » car la censure par l'autorité chinoise sur le monde virtuel existait dès le premier jour du développement d'Internet en Chine, et que certaines informations restaient, malgré les différents moyens de détours de censure « inventés » par les internautes chinois, bloqués par la censure officielle jusqu'à nos jours.

Quoi qu'il en soit, la dispersion des styles ainsi que les « goûts » étaient un phénomène en commun à une échelle mondiale, dans ce sens là, le *Yaogun* est entré dans une véritable « Nouvelle ère » synchronique, c'est-à-dire, « la réalité chinoise » - y compris la création musicale en Chine, un « local » à l'échelle globale - est devenu inéluctablement et simultanément lié avec les « réalités mondiales ».

C. « Super Girl » et le « paysage florissant » des labels « indépendants »

« Super Girl » ou « Super Voice Girls » - *Chaojinsheng* 超级女声 était un concours national annuel de chanson (destiné aux toutes les citoyennes de nationalité chinoise) organisé par la chaîne de télévision chinoise *Hunan weishi* 湖南卫视 (*Hunan Satellite Television*) entre 2004 et 2006.³⁸³ Il a été considéré selon certaines critiques comme une sorte de plagiat d'un concours étranger connu à l'échelle internationale – « Pop Idol ».³⁸⁴ « Super Girl » a connu un succès considérable tout de suite au niveau national et il est rapidement devenu une des émissions les plus regardées et les plus influentes en Chine. L'apparition de « Super Girl » a changé radicalement à la fois la hiérarchie dans le monde de la télévision chinoise, et le paysage de la musique populaire au sens général. Il a utilisé les nouvelles techniques de média (une partie des résultats du concours était décidée par vote directe des auditeurs devant la télévision, sous la forme de SMS) et donc a donné une impression plus « démocratique », « juste » et « proche des peuples ». C'était quasiment une révolution dans le monde de l'industrie du divertissement sur la télévision chinoise qui est apparue au cours des années 1990. Tout comme Internet, qui donne l'impression que tout le monde derrière l'écran est « anonyme » et donc « égaux ». Dans le monde virtuel qui est Internet, nous pourrions facilement avoir une illusion d'être dans un monde plus « démocratique » (le vote sous la forme de SMS suit la même logique). Cependant, n'oublions pas que toutes ces apparences « démocratiques » sont toujours constituées, contrôlées, surveillées, et d'une certaine manière, manipulées, par les nouveaux moyens de communications sous la forme des technologies informatiques. Dans le cas de l'émission « Super Girl », il a été par ailleurs contrôlé par la grande machine des médias de masse et la logique du marché du divertissement, et ces deux derniers restent pour la plus part de gens, invisibles.

³⁸³ Il a été banni par l'autorité chinoise en 2007 pour des raisons liées avec la durée d'émission, mais *Hunan Satellite Television* a repris l'émission sous le nom « Happy Girl » ou *Kuaile nüsheng* 快乐女声 en 2009, le concours continue d'être organisé et diffusé chaque année.

³⁸⁴ Voir [http://en.wikipedia.org/wiki/Super_Girl_\(contest\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Super_Girl_(contest)) (consulté le 15-01-13)

Si le phénomène de « Super Girl » marquait un paysage d'épanouissement du marché de divertissement sur les médias de masse satellitaires et numériques en Chine dans le nouveau millénaire. Un autre « paysage florissant » qui se déroulait parallèlement dans le monde culturel dit « indépendant », a aussi annoncé une « Nouvelle ère » pour les « musiques indépendantes chinoises ». Au fait, à partir des années 2000, un grand nombre des petits labels (ou bien, des petites plate-formes³⁸⁵) indépendants commençait à apparaître et se sont vite développés dans les différentes grandes villes chinoises.³⁸⁶ Ces nouveaux labels ou plate-formes « indépendants » formaient un « paysage florissant » assez récent dans l'histoire du *Yaogun* et de la musique populaire en Chine, c'était à la fois un marquage d'un temps où l'ambiance politique et sociale était relativement plus libre et souple liée avec l'idéologie dominante de l'autorité chinoise, qui favorisait davantage un développement économique dans toutes les aspects possibles, et aussi les dérivations et les fragmentations du marché de la musique, et en particulier le marché du *Yaogun* par rapport au début des années 1990.

Néanmoins, sous l'apparence « prospère » des nouveaux labels « indépendants », il existait toujours des censures et des contrôles assez strictes sur le marché culturel et artistique par l'autorité chinoise, et malgré l'environnement relativement plus ouvert et souple, il n'était pas dans tous les cas possible de garder un statut réellement « indépendant », qui était en dehors de toute les surveillances des institutions politiques. Dans *La société du spectacle*, Guy Debord développe le concept de spectacle, qui est la mise en scène de phénomènes sociaux pour fasciner - et aliéner - le prolétariat. Le spectacle est justification de la société, mais aussi manipulation par le rapport inégal qu'il l'introduit. La marchandisation de la société se nourrit du spectacle et vice-versa. Le rôle des médias dans l'aliénation, et surtout de la télévision, est fortement questionné. De ce point de vue, l'émission « Super Girl » était un exemple parfait du spectacle produit par la télévision, qui illustrait bel et bien la marchandisation de la société chinoise au sens de Guy Debord. Dans la même logique, l'apparition des nombreux nouveaux labels « indépendants » dans le monde du *Yaogun*, n'étaient en réalité des pures « images » ou des « spectacles » - car la nature et la structure de la

³⁸⁵ Jonathan Campbell a parlé des nouveaux fragments dans les paysages prospères et divers des « labels indépendants » au nouveau millénaire dans son ouvrage sur le Rock en Chine. Dans ses mots, l'organisation de certaines communautés composées par des musiciens et leurs amis ressemblent plutôt à des « plate-formes » que des « labels », il a pris Miniless Records basé sur Shanghai comme un exemple, voir *Red Rock*, p.147.

³⁸⁶ Nous sommes bien conscient du fait que la définition de « label indépendant » étant déjà complexe, nous pouvons citer ici quelques noms des labels chinois auto-qualifiés comme « indépendantes » après 2005, tels que Shisanyue 十三月 à Pékin, Mile changpian 弥勒唱片 à Shanghai et Bingmasi 兵马司 (Maybe Mars) fondé par un Américain et basé à Pékin.

société n'ont toujours pas changé. Jonathan Campbell a constaté aussi cette tentative de mise en scène concernant la fondation de la société Modern Sky :

Modern Sky, epitomized the image of an indie label as much as its boss epitomized the image of an indie rocker. That it is impossible to legally be a truly independent company publishing music, literature or magazines in China - all of which Modern Sky did or still does - it a matter of semantics.³⁸⁷

Modern Sky incarne l'image d'un label indépendant autant que son patron incarne l'image d'un rockeur indie. Alors qu'il est impossible d'être légalement une édition véritablement indépendante, qu'il s'agisse de publications concernant la musique, la littérature ou les magazines en Chine - Pour tous ceux que Modern Sky a fait ou en train de faire - c'est une question purement sémantique.

Enfin, pour mieux comprendre le sens d'un tel « paysage florissant » qui continue à se développer très vite jusqu'à nos jours, les remarques faites par un des fondateurs et un des « témoins » des labels « indépendants » chinois - Lü Bo 吕玻 en 2008 avant le Jeux Olympiques à Pékin retrouvent ici bien ses sens :

2008 年的中国独立厂牌阵营中，摩登天空一支独秀，十三月、嚎叫唱片、飞行者、龙门阵、兵马司等紧随其后，易石大橙、弥勒唱片、观音、山水、小声唱片、口袋音乐等则各表一枝，同时更多独立厂牌也在不断涌现。2008 年奥运之后，中国经济文化和国际形象是否能象 88 年奥运会之后的韩国那样大幅度腾飞？间接蝴蝶效应影响下的中国独立音乐是否能得到更多的媒体关注和商业机会？一切将往何处去？这些都是一个个的问题，而我们都身处历史之中。³⁸⁸

³⁸⁷ Jonathan Campbell, *Red Rock*, p.143.

³⁸⁸ Lü Bo 吕玻, fondateur du club du Rock *Haojiao julebu* 嚎叫俱乐部 (Howl Club) à Pékin en 1998, qui a fondé ensuite le label indépendant *Haojiao changpian* 嚎叫唱片 (Howl Record) en 1999, il est un des témoins du développement des labels indépendants en Chine. La citation ci-dessus est tiré de son article « Zhongguo duli yinyue changpai licheng gaishu » 中国独立音乐厂牌历程概述 [Brève histoire du développement des labels indépendants de musique en Chine], publié sur un des sites les plus importants sur la « musique indépendante chinoise » fondé en 2004, *Indie China*, <http://www.indiechina.com/html/2008-06/1640.htm> (consulté le 15-01-2013).

Dans le camp des labels « indépendants » chinois en 2008, Modern Sky tenait une place à la hauteur prodigieuse, Shisanyue 十三月, Haojiao changpian 嚎叫唱片 (*Howl Record*), Feixingzhe 飞行者, Longmenzhen 龙门阵, Bingmasi 兵马司 (Mayby Mars) le poursuivaient; Yishidacheng 易石大橙, Mile changpian 弥勒唱片, Guanyin 观音, Shanshui 山水, Xiaosheng changpian 小声唱片, Koudai yinyue 口袋音乐 (Pocket Record) etc, occupait chacun une place spécifique. En même temps, de plus en plus des labels indépendants sont en trains d'émerger. Après le Jeux Olympiques en 2008, l'économie culturelle et l'image internationale de Chine seraient-elles comme celles de la Corée après le JO en 1988, qui prenaient un essor remarquable ? « La musique indépendante chinoise » sous « l'effet papillon » indirect, attirerait-elle plus d'attentions de la part des médias de masse et plus d'opportunité commerciale ? Tout cela va aller dans quel sens ? Il y a que des questions pour le moment, nous faisons tous partie d'un processus historique.

2. Les technologies du contrôle et de la créativité

今天我们所置身的音乐产业，不是生产唱片，而是生产“影响力”的 Service Business.³⁸⁹

La nature fondamentale de l'industrie musicale de nos jours, c'est n'est plus la production des disques, mais le *Service Business* qui produit « l'influence ».

Vu qu'Internet s'est généralisé en Chine à partir du nouveau millénaire, les moyens de produire, de diffuser et de recevoir la musique (et tous les produits culturels même intellectuels au sens large) ont fondamentalement changé non seulement en Chine, mais sur une échelle mondiale.³⁹⁰ Il est devenu de plus en plus difficile, voire

³⁸⁹ Wangluo yu shu bianjibu 网络与书编辑部 (Net and Books Edition), *Yinyue shiqing* 音乐事情 [Quelque chose sur la musique], Beijing, Xiandai chubanshe, 2009, p.112.

³⁹⁰ Entre la fin du dix-neuvième siècle et le début du vingtième siècle, l'histoire de la musique est jalonnée par l'invention de nombreux instruments mettant à profit les découvertes scientifiques liées à l'énergie électrique. Ces instruments, sur lesquels ne sont interprétées

impossible, de « contrôler » et « d'utiliser » la création musicale uniquement par et pour un certain pouvoir au sens de Jaques Attali. Rappelons-nous que dans son ouvrage intitulé *Bruit*, on peut distinguer quatre types de réseaux mettant en rapport la source musicale avec ceux qui l'écoutent : 1) Le rituel sacrificiel 2) La représentation 3) La répétition 4) La composition. Dans le premier cas, elle est outil rituel du pouvoir, dans le deuxième cas, elle est outil représentatif, dans le troisième cas, elle est outil bureaucratique. Une quatrième pratique sera le réseau de la composition qui devrait, selon Attali, permettre de se dégager du poids du pouvoir. Certes, le développement informatique impressionnant sous ses multiples aspects en Chine depuis la fin des années 1990 a bouleversé l'ancienne structure et la hiérarchie de l'industrie musicale, et a favorisé la circulation d'informations (voire une « explosion d'informations ») et a élargi, d'une certaine manière, les perspectives des nouvelles générations chinoise.³⁹¹ Mais à l'heure où les sociétés contemporaines - si l'on en croit certains « grands récits » tel que « la mondialisation » ou « le néo-libéralisme » - sont censés évoluer vers un monde à la fois unifié et « multiculturel », l'expansion massive des technologies du contrôle sous leurs multiples aspects (Internet, les Web 2.0 même 3.0, les réseaux sociaux virtuels, les technologies autour du réseau de télécommunication, etc) tend à contrarier un tel schéma en rendant paradoxales les dynamiques que l'on prétend résumer sous le concept de la mondialisation et des fragments spectaculaires.

que des mélodies issues du répertoire classique ou de la culture populaire forcément localisée, précèdent l'apparition d'une véritable musique électronique qui ne prend forme qu'au cours des années 1950 et 1960. A partir des dernières décennies du vingtième siècle, les instruments électroniques et la technologie numérique et informatique (Internet, Web 2.0, les réseaux informatiques à travers les mobiles portables, etc) ont désormais envahi la majorité des pratiques et des participations musicales. Dans le domaine du Rock, du jazz, du folk ou de la chanson par exemple, les musiciens font régulièrement appel à des outils de production, de composition ou d'enregistrement qui étaient autrefois l'apanage des musiciens électroniques. Les musiciens électroniques font quant à eux appel à des sonorités ou des instruments acoustiques, qu'ils intègrent naturellement au sein de leur composition. Pour plus d'informations sur les outils et les technologies de la musique électronique, voir l'essai en ligne, Leonardo/Olats & Jean-Yves Leloup, « Quels sont les outils et les technologies de la musique électronique ? » http://www.olats.org/livresetudes/basiques/musiqueelectronique/7_basiquesME.php#4 , publié en décembre 2011, (consulté le 22-01-13) .

³⁹¹ Pour une présentation précise et une analyse approfondie sur le développement de l'industrie musicale au début du vingt-et-unième siècle en Chine, voir la thèse de Christophe Hisquin, intitulée *L'industrie musicale en Chine au début du XXe siècle*, sous la direction du Professeur Gregory B. Lee, soutenue le 27 octobre 2008, Université Jean-Moulin Lyon3, http://theses.univ-lyon3.fr/documents/lyon3/2008/hisquin_c#p=0&a=top (consulté le 13-02-2013).

A. Les technologies du contrôle

Avant l'ère d'Internet et du Web 2.0, autrement dit, l'ère d'un réseau cybernétique mondial et « quasi-synchronique », selon Jacques Attali, la musique était toujours un outil (soit représentatif, soit bureaucratique).³⁹² Dans le réseau de la « représentation », la musique a été utilisée en tant qu'un spectacle caractérisé par l'absence de la violence :

Toute l'histoire de la musique à partir du XIV^e siècle, comme celle de l'économie politique à partir du XVII^e siècle, se résume en une tentative pour faire croire à une réalité consensuelle du monde en le mettant en scène, en le représentant. Pour remplacer la ritualisation de la violence par le spectacle de son absence, pour convaincre des spectateurs qu'une combinaison de l'échange marchand et du règne de la raison peut rendre le monde harmonieux, pour faire admettre une vie par procuration dans le monde rêvé des artistes.³⁹³

Et c'était pendant cette période de la « représentation », que s'est déroulée la procédure de l'homogénéisation des styles musicaux en Europe :

L'Europe s'unifie, on utilise partout les mêmes instruments. Le diapason, inventé en 1771 par le luthier anglais John Shore, permet d'unifier aussi la valeur des notes. C'est aussi l'heure de l'homogénéisation des styles : quand un musicien a du succès, ailleurs en Europe, l'imitent, et il suffit de quelques années pour qu'une mode s'impose et que soient oubliées les précédentes.³⁹⁴

Nous pouvons constater, à travers ces deux descriptions au temps de la « représentation » dans les mots de Attali, que « les technologies » sont toujours le

³⁹² N'oublions pas que certains pays comme la République Populaire de Chine effectuent depuis toujours la censure virtuelle dans le monde cybernétique, par conséquent, il y toujours certaines informations et sites qui risquent d'être « bloqués » par ces censures virtuelles, et sont devenus « inaccessible » au moins temporairement pour des utilisateurs qui résident dans ces régions, c'est pour cette raison là que nous avons choisi d'utiliser le terme « quasi-synchronique » ici. Pour une carte du monde de la censure sur Internet, voir <http://identitenumérique00.com/2011/03/10/carte-du-monde-de-la-censure/>, carte réalisée par *Reporters Without Borders*, (consulté le 22-01-13)

³⁹³ Jacques Attali, *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique* (nouvelle édition) , Paris, Presses Universitaires de France et Librairie Arthème Fayard, 2001, p.75.

³⁹⁴ Attali, *Bruits*, p.83.

facteur primordial qui favorise la diffusion de la musique. Bien entendu, par « les technologies », nous entendons ici des technologies « physiques » (relatives au monde réel, tels que les instruments, le diapason, la partition en papier). Et si le déroulement d'homogénéisation des styles musicaux en Europe au Dix-huitième siècle suivait l'ordre suivant : la dissémination des technologies - l'unification des valeurs de notes - unification des styles, nous pouvons constater, en suivant le même schéma d'observation d'Attali, que « le style » au sens de Hebdige, et les « goût » au sens de Bourdieu à partir au vingtième siècle au monde musical, étaient aussi les fruits d'une procédure similaire issue d'une dissémination des instruments, des partitions, des valeurs des notes, des disques de différents genres : Rock, Pop rock, Jazz, Reggae, etc. Cependant, à partir du nouveau millénaire, des « nouvelles technologies virtuelles ou informatiques » relatif au monde cybernétique, tels que Internet, les pages Web, le 3G, les logiciels pour composer et enregistrer la musique commençaient à intégrer dans les pratiques et les réceptions musicales et sont devenues un élément quotidien - nous n'avons plus besoin d'un studio professionnel pour composer et enregistrer de la musique, vu que c'est une procédure plus ou moins synchronique et presque simultanée (il n'y aura plus de décalage horaire sur la diffusion d'informations), elle a fait submerger une tentative d'unification des styles synchronique et simultanée dans le monde entier. Même si cela pourrait donner une impression démocratique sur la circulation d'informations, qui change fondamentalement le mécanisme d'organisation du monde dans la logique de la « guerre froide », nous pourrions toutefois nous poser la question : mais d'où viennent ces technologies ? Et que peuvent-ils fournir, modifier, et éventuellement contrôler, dans notre activité quotidienne, même dans un geste individuel qui a l'air banal et courant, comme écouter de la musique ?

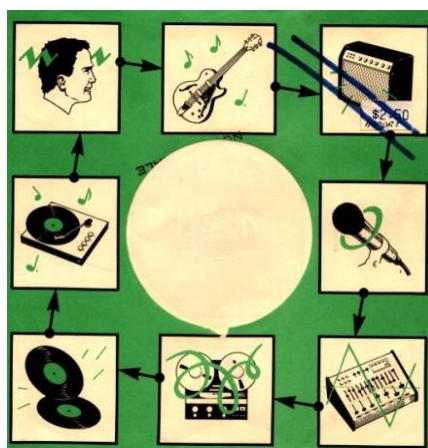


Figure 17. Couverture d'album vinyl du groupe Hazel Oconnor, *D-Days*, produit par Tony Visconti, UK, Albion, 1981.

Source : http://www.ebay.com/itm/Hazel-OConnor-D-Days-UK-12-vinyl-single-record-Maxi-12ION1009-ALBION-1981-/291054288111?pt=UK_Records&hash=ite m43c42ffcef (consulté le 05-01-14)

Proposons alors à présent deux exemples permettant d'illustrer la problématique soulevée à propos du contrôle technologique au sein du paysage musical de la Chine depuis le nouveau millénaire.

Le site Internet du réseau social chinois *douban* 豆瓣 qui littéralement signifie « le pétale de l'haricot » crée le 6 Mars 2005, est un site Web en chinois SNS qui permet aux utilisateurs de consulter des informations et de créer des réseaux sociaux sous forme du groupe ou « cercle » (*douban xiaozu* 豆瓣小组).³⁹⁵ Ces groupes sont liés à la musique, au cinéma, les livres, et les événements ainsi que les activités culturelles dans les villes chinoises même dans d'autres villes du monde entier.³⁹⁶ *douban* rassemble aujourd'hui plus que cinquante-trois millions d'utilisateurs enregistrés. L'idée de départ, fédérer les gens par affinité, était pourtant simple. Les groupes se forment selon trois thèmes de base, musique, cinéma et littérature. Ensuite, il y a autant de combinaisons que d'êtres humains connectés. Résultat : plus que vingt milles de communautés se sont créées jusqu'aux nos jours autour de sujets divers et par fois loufoques : les amateurs de « blagues nulles » (*leng xiaohua* 冷笑话), « l'institut d'étude des gens anormaux » (*fei zhengchang renlei yanjiu zhongxin* 非正常人类研究中心) ou encore les personnes nées dans les années 1980 (*baling hou* 八零后). Tout le monde s'y retrouve et les forums de discussion du site ne désemplissent pas.

Parmi les trois thèmes essentiels sur le réseau de *douban*, une rubrique indépendante intitulée *douban yinyueren* 豆瓣音乐人 [Les musiciens de *douban*] ont créée une influence considérable pour promouvoir les musiques des différents « styles » et des musiciens (groupes) individuels au grand public des internautes depuis la fondation du site ces « musiciens de *douban* » sont généralement des musiciens individuels, n'ayant pas des conventions avec les maisons de disques ou les labels quelconques, donc

³⁹⁵ L'abréviation du terme en anglais Social Networking Service, traduit en français comme « service de réseautage social en ligne ». Il se rapporte à l'ensemble des moyens mis en œuvre pour relier des personnes physiques ou personnes morales entre elles. Ces applications ont de multiples objectifs et vocations. Elles servent à constituer un réseau social en reliant des amis, des associés, et plus généralement des individus employant ensemble une variété d'outils dans le but de faciliter, par exemple, la gestion des carrières professionnelles, la distribution et la visibilité artistique ou les rencontres privées. L'exemple le plus emblématique étant Facebook bien qu'inaccessible depuis la RPC.

³⁹⁶ Voir le site Web du *douban*, <http://www.douban.com/> (consulté le 23-02-2013), vue que les utilisateurs de *douban* dépassent la frontière géographique de la Chine et sont dispersés dans quatre coins du monde, les groupes ou bien les « cercle » créés par une certaine communauté d'utilisateurs mélangé (chinois et parfois non-chinois) outre-mer sont assez courants sur le site. Pour plus d'information et de présentation sur *douban*, voir aussi l'article sur *Baidu baike* <http://baike.baidu.com/view/306024.htm> (consulté le 23-02-2013).

n'appartiennent à aucune institution au sein de l'industrie du divertissement.³⁹⁷ Ils n'ont pas encore une grande réputation, parfois ce sont simplement des « amateurs » qui auto-produisent les musiques « indépendantes » sous forme de MP3, ils pourraient mettre leurs musiques sur la plateforme du *douban* et choisir d'ouvrir ou pas le droit du téléchargement gratuit pour tous les utilisateurs d'Internet. Par ailleurs, A côté de ces groupes et des forums ayant pour objectif de relier les personnes par affinité et de créer des communautés virtuelles, *douban* possède également une station de radio Internet appelé *douban diantai* 豆瓣电台 (douban FM), celle-ci a été fondée officiellement en 2009, et se classe en numéro un parmi les applications similaires dans le App Store à partir de 2012.³⁹⁸ Ces deux rubriques ont vite développé les applications qui pourrait être employées dans les différents terminaux mobile et digitaux (surtout sur les portables et les tablettes), la vitesse du développement d'Internet à la fois sur ordinateur et mobile dans la première décennie du vingt-et-unième siècle en Chine ont considérablement accéléré l'influence de ces applications parmi les audience de la musique populaire, comme le rappelle observateur et chercheur sur le *cyberespace* Charles Bwele :

L'Internet chinois est un univers en expansion fulgurante qui bouleverse maintes certitudes et donne des sueurs froides au Parti communiste. En 2012, la langue anglaise occupe le pôle de position sur l'Internet avec ses 550 millions d'internautes. Depuis 2008, la Chine s'enrichit chaque année d'une quarantaine de millions d'internautes et en compte déjà plus de 430 millions dont 280 millions de mobinautes. On peut parier sans trop de risques que l'Internet sinophone - souvent appelé « Chinternet » - surpassera l'Internet anglophone à l'horizon 2015.³⁹⁹

Jusqu'au septembre 2012, selon une statistique du *douban*, 90% des musiciens du Rock et « indépendants » chinois ont tous créé leurs pages sur *douban yinyueren* 豆瓣音乐人.

³⁹⁷ Nous pouvons citer ici quelques noms, ce sont des musiciens ou des groupes de succès aujourd'hui grâce à la diffusion via *douban*, tel que chanteur du « urbain folk » Li Zhi 李志, la chanteuse-compositeur Shao Yibei 绍夷贝, le groupe indie Chongwu tongmou 宠物同谋.

³⁹⁸ Voir le site du Douban FM, <http://douban.fm/>; aussi l'article sur son développement au plateforme Apple Store, <http://en.wikipedia.org/wiki/douban> (consulté le 13-02-2013)

³⁹⁹ Charles Bwele, « Le dilemme chinois du dictateur », in *Observatoire géostratégique de l'information*, 2 mai 2012, pp.13-15, http://www.iris-france.org/docs/kfm_docs/docs/observatoire-geo-info/technologies-de-liberation-vs-contrle-technologique---iris---mai-2012.pdf (consulté le 23-02-2013).

乐人, ceux qui a relevé le nombre total des musiciens inscrits sur le site jusqu'aux quatre milles environ, et les internautes qui y étaient rattachés s'est élevés aux plus que deux millions.⁴⁰⁰

Un autre exemple est un site de musique similaire au site Lastfm qui est basé sur Londres, il est appelé en chinois *xiami* 虾米 qui littéralement signifie « la petite crevette », fondé en 2008, appuyé sur la technologie cybernétique P2P⁴⁰¹ qui permet les utilisateurs d'écouter, échanger, partager et télécharger « légalement »⁴⁰² les musiques en ligne, il est aujourd'hui un des sites pour écouter de la musique en ligne le plus connu et utilisé en Chine.⁴⁰³ Comme *douban*, le site de musique *xiami* a développé dans un très bref délai, les réseaux sociaux autour des différents « styles » de musiques, ils ont aussi monté leurs radios en ligne sous différents thématiques. En même temps, les différentes applications qui pourrait s'adapter les terminaux et systèmes divers sur les portable-mobile « intelligent » ont apparus et continuent à apparaître très vite.

La problématique qui pourrait se révèle ici, à travers les deux exemples ci-dessus, est que même si *douban* et *xiami* ont en quelque sorte établi deux modèles « locaux » « quasi-réussis », qui favorisent d'une certaine manière le développement de la création et la réception musicale dite « chinoise », ils restent toutefois deux sociétés dont la nature fondamentale est un établissement à but lucratif.⁴⁰⁴ Alors quels sont leurs motivations finales en tant que « nouveau » média via le réseau cybernétique, à part leurs « produits » essentiels sous forme culturelle ? Certes, *douban* et *xiami* avaient pour l'objectif de faciliter les échanges informatiques et culturels entre les individus

⁴⁰⁰ <http://site.douban.com/121173/widget/notes/7320651/note/237772190/> (consulté le 23-02-2013) .

⁴⁰¹ Appelé en français « Le pair à pair » ou « pair-à-pair », traduction de l'anglicisme peer-to-peer, souvent abrégé P2P, c'est un modèle de réseau informatique proche du modèle client-serveur mais où chaque client est aussi un serveur. Le pair à pair peut être centralisé (les connexions passant par un serveur intermédiaire) ou décentralisé (les connexions se faisant directement). Il peut servir au partage de fichiers en pair à pair, au calcul scientifique ou à la communication. Pour plus d'information concernant l'aspect technique de P2P, voir l'article sur le site Wikipédia, http://fr.wikipedia.org/wiki/Pair_à_pair, (consulté le 14-02-2013).

⁴⁰² Le téléchargement basé sur les accords personnels provoque jusqu'à nos jours des débats sur sa légalité. Il y a un grand nombre des logiciels ou des outils sur Internet basé sur le principe P2P (dont le plus connu est le logiciel du téléchargement Emule) sont contestés aux certains pays européens tel que la France.

⁴⁰³ L'adresse Web du site : <http://www.xiami.com/> (consulté le 14-02-2013), pour une présentation plus précise sur le site Xiami, voir « Xiami Story: An Ideal Online Music Model Doesn't Work for Now », <http://technode.com/2013/01/13/xiami-story-an-ideal-online-music-model/> (consulté le 14-02-2013) .

⁴⁰⁴ Vue que ces deux sites Web chinois sont encore dans une phase du développement accélérés et changeants, nous ne pouvons pas savoir encore, quel serait le résultat « définitif » concernant la promotion de la musique « indépendantes », et il serait arbitraire d'affirmer qu'ils sont déjà des modèles « réussis » au moment de la rédaction du travail présent.

dispersés géographiquement en Chine, en même temps, ils ont effectivement plus ou moins favorisé la diffusion de « la musique indépendante chinoise », du moins jusqu'à présent (l'année 2014). Mais nous avons en même temps remarqué que les deux sites se sont lancés sur le marché boursier et ont démarré les enjeux de finance peu de temps après leurs « succès ». ⁴⁰⁵ Sur le site *xiami*, nous pouvons trouver une page de la présentation du site, dont l'auteur a clairement déclaré que les fondateurs du site avaient l'intention de nommer le site EMUMO, ce qui signifie Earn Music & Money, nous pouvons aussi constater qu'en janvier 2013, *xiami* a été acheté par un de plus grands groupes de commerce électronique Alibaba 阿里巴巴. ⁴⁰⁶

Finalement, ce qui intéresse les fondateurs de ces sites Internet, c'est n'est peut-être pas, ou du moins non seulement la culture et la musique, mais plutôt la « nouvelle voie » du commerce électronique, et la valeur (le profit) qui pourrait éventuellement être produite, par ces « modèles ». Autrement dit, même si nous pouvons considérer ces deux sites comme deux « sociétés culturelle » (*wenhua gongsi* 文化公司), la nature essentielle derrière les formes diverses - sous différentes étiquettes comme « inter-culture », ou « multi-culture » ou bien « culture indépendante », par exemple, reste plus ou moins monotone et solide - faire le profit le plus levé possible, ce qui est aussi la nature fondamentale du système dominant actuel dans notre monde, appelé le capitalisme. En ce sens, les différentes technologies qui favorisent le développement de « la musique indépendante chinoise », au moins à l'apparence, ne seraient à la fin qu'un nouvel outil pratique parmi les autres, pour contrôler le marché. Car au fond dans la logique du capitalisme, une pratique culturelle comme la création musicale ou bien écouter un disque de musique même assister un concert en plein air, sont tous en équivalence d'un produit culturel, et qu'il ne pourrait jamais être véritablement « indépendant », en particulier dans une société de consommation en pleine croissance.

⁴⁰⁵ *Douban* a commencé d'affilier les financements extérieurs à partir de 2006, ils ont terminé jusqu'au 2011, les deux autres tours d'intégration du financement, les chiffres du financement a atteint plus que 50 millions dollars. *xiami* a même commencé son intégration du financement avant la mise en ligne officielle du site. Voir <http://baike.baidu.com/view/1273.htm#sub5376047> (consulté le 14-02-2013).

⁴⁰⁶ Voir http://baike.baidu.com/view/2495719.htm#refIndex_2_2495719 (consulté le 14-02-2013).

B. Les technologies de la créativité : de la contrefaçon à la « culture *shanzhai* 山寨 »⁴⁰⁷

Les progrès technologiques sans précédent ont ouvert l'accès à une sphère culturelle « cybernétique » exceptionnelle en Chine aussi depuis l'arrivée d'Internet. L'accès à la musique est devenu de plus en plus simple pour une majorité croissante de personnes disposant d'un accès au réseau Internet, et dont la « jeunesse » constitue en quelque sorte en « consommateur d'avant-garde » appelée par Bernard Prél « la génération Internet » - *wangluo yidai* 网络一代.⁴⁰⁸ Selon Bernard Prél, cette « génération Internet » est constituée par ceux qui profitent des avancements technologiques développés en amont par ses aînés, elle s'est offert la possibilité de multiplier quasiment sans limites les échanges internationaux et donc interculturels, accompagnant par la même occasion le renforcement d'une culture mondialisée, évoluant de manière synchronique à l'échelle mondiale, tel un nouveau « village planétaire ».

En ce qui concerne la sphère de la musique populaire, si la musique elle-même en tant qu'un produit culturel est plus facile à partager, elle est également plus facile à créer sans avoir recours à l'aide d'un studio d'enregistrement professionnel ou même sans avoir recours à l'aide d'un « réel » instrument.⁴⁰⁹ Il est désormais plus aisé de composer, d'enregistrer puis de mixer soi-même sa musique en utilisant différents logiciels sur son micro-ordinateur de plus en plus puissant et bon marché. Les sites de musique tels que *douban* et *xiami* ont en quelque sorte considérablement facilité la

⁴⁰⁷ *Shanzhai* 山寨, littéralement « village de montagne », se réfère à des imitations grossières de produits de grandes marques par des artisans ou petites sociétés chinoises, particulièrement dans le domaine de l'électronique (et en particulier, dans le domaine de la téléphonie mobile). Selon la définition dans la dictionnaire chinoise *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 [La dictionnaire des locutions du chinois moderne], le terme se réfère à des lieux sans palissades au milieu des forêts montagnardes ou bien aux villages à palissades, *shanzhai* peut également être étendu pour désigner les personnes qui sont sosies, des biens de faible qualité ou améliorés, ainsi que les choses dans la parodie. Dans le domaine du commerce, il est aussi interprété par certains comme un écosystème d'innovation singulier ou bien une recreation rebelle du réel. Pour plus d'explications sur ce terme, voir l'article en ligne sur http://www.lemo-nde.fr/economie/article/2012/10/01/l-esprit-du-shanzhai-recreation-fantaisiste-et-rebelle-du-reel_1768142_3234.html, et <http://www.internetactu.net/2012/07/04/un-ecosysteme-dinnovation-singulier-les-shan-zhai/> (consulté le 18-02-2013).

⁴⁰⁸ Bernard Prél, *Les générations mutantes*, Paris, édition La découverte, 2005, p.21.

⁴⁰⁹ De nombreux nouveaux logiciels tel que Studio One, Traktor ou Iband sur l'ordinateur Apple permettent aux utilisateurs de créer ses propres musiques sous forme électronique, sans avoir recours à des instruments réels. Avec le développement d'Internet, beaucoup de musiciens contemporains ont commencé à utiliser les logiciels ou des mixeurs pour créer leurs musiques.

diffusion et la promotion des créations musicales individuelles. En même temps, les audiences ont des accès plus directs et faciles à des musiques diverses, d'ailleurs, pour la plupart des audiences chinoises, ces accès libres aux sources de musique populaires sont pendant longtemps restés gratuits.⁴¹⁰ Par rapport à des sociétés dites développées, où les connaissances intellectuelles et les créations artistiques y compris la création musicale ont été depuis longtemps considérées comme des propriétés intellectuelles protégées, bureaucratisées et en même temps plus ou moins enfermées, les notions de propriété intellectuelle sont encore en pleine construction dans la société chinoise aujourd'hui.⁴¹¹ De ce point de vue, nous pourrions considérer que l'apparition d'Internet et du produit musical sous forme numérique ont plus ou moins rendu plus facile la création musicale ainsi que sa réception, du moins dans la société chinoise contemporaine en pleine mutation, pendant la première décennie du nouveau millénaire.

La Chine est depuis un certain temps accusée de laisser libre cours à son industrie de la contrefaçon - *daoban* 盗版. Bien entendu, la contrefaçon n'est pas uniquement la copie intégrale d'un bien authentique, elle s'apprécie en fonction des ressemblances et non des différences. Dans le temps de la « représentation » au sens de Jacques Attali, c'est-à-dire au temps où l'enregistrement et la réception de la musique populaire se faisaient encore sous la forme matérielle (les disques vinyl, les cassettes,

⁴¹⁰ Vue qu'Internet était un nouvel outil médiatique apparu depuis la fin des années 1990 en Chine, pour ce qui est de la diffusion de la musique, la loi concernant le droit d'auteur et la propriété intellectuelle, surtout pour les créations musicales sous forme de MP3, étaient presque « une page blanche », qui ont été établies presque en même temps que le développement d'Internet en Chine. En 2005, plusieurs maisons de disque mondiales ont accusé collectivement le site chinois *Baidu* 百度 pour la violation de la loi concernant le droit d'auteur (*Baidu* ont mis en ligne gratuitement des produits musicaux sous forme de MP3 de ces grandes maisons de disque, sans leur permission). En 2012, la publication concernant quelques modifications d'articles de la loi sur le droit d'auteur de la République Populaire de Chine (*Zhonghua renmin gongheguo zhuqizhuoquan fa xingai cao'an* 中华人民共和国著作权法修改草案) ont provoqué des débats publics, en particulier dans le secteur de l'industrie musicale en Chine. Pour la loi sur le droit d'auteur de la RPC (établie en 1991, dernière modification en 26 février 2010), voir le site OMPI (Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle), <http://www.wipo.int/wipolex/fr/details.jsp?id=6062>, voir aussi l'article « zhongguo yinyue banquan reng chuyu manhuang shidai » 中国音乐版权仍处于蛮荒时代 [Le droit d'auteur de la musique en Chine reste encore dans le temps sauvage], <http://www.chinanews.com/cul/2012/04-26/3849377.shtml>, (tous consultés le 20-02-2013).

⁴¹¹ La France est partie contractante de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (1886), de la Convention universelle sur le droit d'auteur (1952) portée auprès de l'Unesco par Marc Saporta, et des Accords sur les aspects des droits de propriété intellectuelle qui touchent au commerce (1995). Depuis l'apparition d'Internet, les nouveaux codes juridiques concernant le droit d'Internet ont apparus aussi en Europe, Voir Henri Desbois, *Le droit d'auteur en France*, Paris, Dalloz, 1966; voir aussi Etienne Wér, Thibaut Verbiest, Didier Gobert, Anne Salaun, *Le droit de l'internet de la société de l'information. Droits européen, belge et français*, Bruxelles, Larcier, 2001.

puis les CD), la reproduction musicale illégale appelée *daoban*⁴¹² en Chine a vu son essor dans les années 1990, avant l'apparition du format numérique à la fin du vingtième siècle en Chine.⁴¹³ Avec la mondialisation et surtout la mondialisation dans le monde cybernétique (Internet), le volume des échanges a constamment augmenté entre les pays au fil des années. Schématiquement, ces échanges s'effectuent dans trois sphères d'activités économiques : fabrication, distribution et consommation. Elles échangent continuellement et à différentes intensités. Plus il y a d'échanges, plus il y a risque que les systèmes régulateurs soient pris en défauts.



Figure 18. Une image pour expliquer le phénomène *shanzhai* 山寨

Source : <http://www.latribune.fr/blogs/produire-autrement/20120528trib000700629unecosysteme-d-innovation-singulier-les-shan-zhai.html> ©Tricia Wang
(consulté le 05-01-14)

⁴¹² Le terme en chinois désigne en français littéralement « l'infraction aux droits d'auteur », autrement dit « la contrefaçon du produit musical ».

⁴¹³ Voir Christophe Hisquin, *L'industrie musicale en Chine au début du XXIème siècle*, Paris. Éditions universitaires européennes, 2010.

Dans l'océan des produits « contrefaits » sur le marché chinois depuis son ouverture économique à la fin des années 1980, le *shanzhai* apparu depuis quelques années et devenu aujourd'hui un phénomène spécifique et complexe de société chinoise, fait l'objet d'un débat enflammé sur la toile et dans les médias à l'échelle mondiale.⁴¹⁴ Le terme se réfère à des lieux sans palissades au milieu des forêts montagnardes ou bien aux villages à palissades, étendant ainsi le terme des braves *lulin* 绿林 de la dynastie *Xin* 新 dans l'histoire chinoise, qui se situaient dans des camps militaires de montagne. Le terme de *shanzhai* a d'abord désigné les villages de montagnes rebelles qui dans la Chine impériale échappaient au pouvoir des autorités locales. En 2008, il a été repris pour décrire les téléphones portables sortis de petites fabriques de la province de Canton. En même temps, *shanzhai* peut également être étendu pour désigner les personnes qui sont sosies, des biens de faible qualité ou améliorés, ainsi que les choses dans la parodie.

Ces produits électroniques *shanzhai*, fabriqués la plupart de temps sans licence, échappant aux taxes sont revendus à un prix bien inférieur à ceux des modèles qu'ils singent sur le marché chinois, ce qui a permis non seulement à la plupart de la jeune génération chinoise de suivre les nouvelles évolutions de télécommunication au monde, mais aussi facilité l'accès des jeunes chinois à de multiples informations et des technologies innovatrices confectionnées, maintenues, gérées et « protégées » par les grandes entrepreneurs (Apple par exemple). D'une certaine manière, la culture *shanzhai* serait en fait un vaste réseau spécifiquement chinois qui permettra d'accéder rapidement et sans trop de contrainte matérielle (car moins cher) et judiciaire encore, à des produits, des informations et mêmes de différentes formes de culture de plus en plus nombreuses et diversifiées, surtout pour la « génération Internet » chinoise. En effet, un produit, qu'il soit matériel ou culturel, dès qu'il connaît le succès peut se trouver repris. Ces versions, fausses copies, diffèrent toujours à quelques détails près de l'original. Par ailleurs, le mot est depuis largement employé et désormais tout est susceptible d'avoir en Chine sa version *shanzhai*. Ordinateurs, vêtements, et encore plus loin, les produits intellectuels et artistiques, la musique populaire incluse.

Le phénomène ne s'est pas arrêté aux objets. Car le *shanzhai* se glissant entre les frontières de la propriété intellectuelle et des droits d'auteurs, naviguant entre copie et parodie, en est arrivé à donner naissance à une véritable culture, appelée *shanzhai wenhua*

⁴¹⁴ Difficile d'échapper en Chine au phénomène de *shanzhai*, ce fut l'un des dix mots les plus recherchés sur Internet en 2008. Les journaux et les télévisions françaises tels que *Le Monde*, *La Tribune* et aussi TF1 ont tous réalisé des reportages sur la popularisation de ce phénomène en Chine. Voir <http://www.latribune.fr/blogs/produire-autrement/20120528trib000700629/un-ecosysteme-d-innovation-singulier-les-shan-zhai.html> ; <http://www.google.com/hostednews/afp/article/AleqM5jTMI3YEyQKMxtpSVAwnl-xpOfOUA> ; <http://videos.tf1.fr/jt-we/entre-imitation-et-contrefacon-le-shanzhai-4448833.html>, (tous consulté le 26/03/2013) .

山寨文化 ou la culture *shanzhai*. Il y a des films, des chanteurs, des humoristes *shanzhai*. Une des émissions de CCTV (la chaîne nationale chinoise) dédiée à la défense des consommateurs, a aussi sa version *shanzhai*. Son initiateur expliquait dans un interview vouloir « retrouver un véritable service pour les masses », que la chaîne ne pouvait plus assurer sous la pression des annonceurs.⁴¹⁵

Alors comment expliquer le succès du phénomène *shanzhai* en Chine ? Et quel rôle le Rock ou bien « la musique indépendante chinoise » jouait-il, dans ce qu'on appelle « la culture *shanzhai* » ? Tout d'abord, au niveau économique, plusieurs pistes expliquent ses succès industriels. Les produits *shanzhai* s'appuient sur un écosystème d'innovation unique : celui des capacités de production chinoise, celles de ses 30 000 entreprises et des communautés locales de la ville de Shenzhen 深圳 collaborant à la chaîne de valeur. Le chercheur Lyn Jeffrey a décrit dans un rapport « les règles d'innovation » (malgré l'aspect anti-cadre réglementaire de la « culture *shanzhai* ») que suivent les produits *shanzhai* :

- Ne rien concevoir ex-nihilo : s'appuyer sur ce que les autres ont déjà fait.
- Innover dans les processus de production pour gagner en productivité et réaliser des économies de coût à petite échelle
- Partager le plus d'informations pour que l'écosystème puisse ajouter de la valeur à votre processus.
- Ne pas produire sans avoir d'acheteur.
- Respecter la chaîne d'approvisionnement.⁴¹⁶

Bien sûr, tous les produits *shanzhai* ne sont pas des réussites et leur durée de vie est parfois très brève. Néanmoins, certaines se sont muées en grandes entreprises nationales voire internationales tout en laissant de côté le piratage et la copie, qui leur ont permis de démarrer.

Cependant, même si la notion de la « culture *shanzhai* » est basée sur des imitations et des contrôles sur le prix de coût, ceux qui rendent souvent les produits *shanzhai* en qualité limitée et insatisfaisante. Avec les concurrences cruciales du marché chinois et le temps, les clients eux-mêmes éprouveraient aussi les demandes sur la

⁴¹⁵ Voir l'article d'un des initiateurs Zhang Hongfeng 张洪峰 de la version *shanzhai* d'émission CCTV, <http://yfwq.blog.sohu.com/108582971.html> (consulté le 27-03-2013) .

⁴¹⁶ Les extraits de l'article publié sur le journal *La Tribune*, intitulé « Un écosystème d'innovation singulier : les Shan Zhai », voir <http://www.latribune.fr/blogs/produire-autrement/20120528trib000700629/un-ecosysteme-d-innovation-singulier-les-shan-zhai.html> (consulté le 27-03-2013) .

qualité des produits et une certaine soif pour la culture dite « propre » au produit *shanzhai* qu'ils ont choisit - la valeur virtuelle ajoutée sur des produits matériels, voire les Mythes établis par des grandes marques comme Louis Vitton dans le monde entier. Comme un des responsables d'une société *shanzhai* l'a affirmé dans un interview :

Les gens veulent désormais de la qualité. Ca sera bientôt fini de la copie. Pour les vêtements, les voitures, pour tout, [...] Faites ce que je dis... Le site Web de son entreprise ressemble, à s'y méprendre, à celui d'Apple est insolemment couronné de la mention « Tous droits réservés ». ⁴¹⁷

Cette demande intuitive d'une certaine « valeur ajoutée », ou bien d'un certain Mythe afin de « se confirmer » ou « établir le soi », accompagné d'une certaine pression extérieure - les grandes sociétés et marques dominantes à l'échelle mondiale pour les petites entreprises *shanzhai* chinoises; et la standardisation « internationale » pour les industries culturelles locales, par exemple, ont suscité finalement une certaine créativité ou force innovatrice, qui réussissait à transcender la mauvaise réputation de la « contrefaçon » dans la société chinoise de consommation aujourd'hui, dont la « culture *shanzhai* » serait une parfait représentante.

Pour « la musique indépendante chinoise » apparue comme une notion depuis une dizaine année, grâce au concept et à la logique de la « culture *shanzhai* », de nombreux petits labels individuels et indépendants (en dehors de la circulation industrielle « standardisée ») ont surgit. Avec l'« héritage » spécifique chinois issu de « la culture du cercle du *Yaogun* ». (*Yaogun quan'zi wenhua* 摇滚圈子文化) dans les années 1990, l'âge d'Internet et le développement technologique ont donné la naissance à un certain paysage anarchiste et florissant dans l'industrie musicale de « la musique indépendante chinoise ». Yan Jun, critique du Rock et fondateur de son propre label indépendant Subjam (*Saba Jiemo* 撒把芥末) a déclaré : ⁴¹⁸

I decided to release good music my friends were making, anarchistic,
he demanded no contracts and gave artists complete control over

⁴¹⁷ L'extrait d'interview avec un *manager* d'une petite société *shanzhai* à Shenzhen dans l'article publié dans *le Monde*, « Chine : de la contrefaçon à l'innovation », http://www.lemonde.fr/economie/article/2012/10/01/la-longue-marche-de-la-chine-de-la-contrefacon-a-l-innovation_1768139_3234.html. (consulté le 20-02-2012) .

⁴¹⁸ L'intitulé en chinois du label est en même temps un jeu de mot, *Saba Jiemo* 撒把芥末 signifie littéralement « lancer une poignée de moutarde ». Pour plus d'information sur le label, voir le site : <http://www.subjam.org/> (consulté le 27-03-13) .

copyrights. Labels inspired by the Subjam model have sprouted up around the country, in a situation similar to the rest of the world whereby bands don't necessarily need big (or mid-sized) labels to get their product out there. Little money involved in operations like these, so no money related strife either.⁴¹⁹

J'ai décidé de commencer à publier tout seul les bonnes musiques que mes amis faisaient d'une façon anarchique. Il ne demandait pas de contrat, et il a donné aux artistes le contrôle complet sur les droits d'auteur. Les autres nouveaux labels indépendants inspirés par le modèle du *Subjam* se sont multipliés à travers le pays, dans une situation similaire à celle du reste du monde dans lequel les groupes n'auraient pas nécessairement besoin des grandes (ou moyennes) maisons de disque pour publier leurs œuvres musicales. Il y a peu d'argent impliqué dans les opérations de ce genre, donc pas de conflits d'intérêt non plus.

De la même manière, Mile Changpian 弥勒唱片 (Mililess Records) - un autre label indépendant chinois fondé en 2006 a suivi le même esprit que Subjam et de la « culture *shanzhai* », le co-fondateur de Miniless Records Han Han a affirmé dans un interview avec l'auteur d'un blog musical Jake Newby :

We are basically a platform rather than a company trying to make more money. That's bad sometimes. But then, with no contracts, bands can come, go, stay, work or chill at their own pace, and if something better comes along, they're free to follow it elsewhere. Bands remain masters of their own domain, for better and for worse, because the label focuses on promotion and a bit of gig-booking, while the rest is up to the band. But what they get in return is a sense of community that would seem unattainable in any project-driven enterprise.⁴²⁰

Nous sommes plus une plate-forme qu'une entreprise qui essaie de faire le plus d'argent possible. Ce n'est pas idéal tout le temps. Mais alors, il n'y a pas de contrats, les groupes peuvent venir, partir, rester, travailler ou se détendre à leur propre rythme, et si quelque chose de mieux se présente, ils sont libres aussi de saisir ces opportunités. Les artistes des groupes restent les maîtres dans leurs propres domaines,

⁴¹⁹ Campbell, *Red Rock*, p.147.

⁴²⁰ Cité par Campbell in *Red Rock*, pp147-148.

pour le meilleur et pour le pire. Alors que notre label se concentre uniquement sur la promotion des groupes et un peu sur la recherche de dates de concert, tandis que le reste relève principalement de la responsabilité des groupes. Cependant, ce qu'ils obtiennent en revanche est un sens de la communauté qui semble impossible à atteindre dans une entreprise centrée sur l'intérêt du profit.

Nous allons plonger maintenant dans le fonctionnement de ces diverses industries culturelles dites « innovatrices » ou « créatives », et décrire les nouveaux compromis qu'elles ont forgés entre standardisation et innovation, entre souci d'agréger le plus vaste public et nécessité de proposer des narrations audacieuses et ambitieuses. On comprendra ainsi mieux les raisons de l'engouement qui suscitent ces nouvelles cultures qui sont en même temps de nouveaux imaginaires. Engouement qui, au vu de leur formidable capacité à se renouveler, ne semble pas près de s'éteindre.

Au fait, si on regardait le « bon vieux temps » dans l'histoire générale du Rock et du *Yaogun*, d'un point de vue « global » ou « local », la plupart des groupes ont commencé par des imitations ou des reprises en suivant les groupes connus du moment. D'ailleurs, comme nous avons indiqué dans la première partie de ce travail, la notion telle que le Rock ou le *Yaogun* elles-mêmes finalement ne sont que des Mythes, en tant qu'une sorte d'unification délibérément constituée et réduite, tissée de différentes facettes cachées des cultures diverses du monde. Dans ce sens, ce qu'on appelle « le piratage » dans l'industrie musicale chinoise, et en particulier aux premières années de son développement, pourrait être considéré comme une simple forme d'appropriation locale des sources culturelles différentes du monde, et pourrait aussi devenir un incubateur de créativité et d'innovation, dans certaine circonstance. Tout comme le remix ou le « bricolage » dans la sphère du hip-hop dans la musique populaire à l'âge d'Internet. Pour Campbell, le *Yaogun* ne pourrait pas exister sans les premières années de « piratage » dans la grande tiroir de « la musique populaire » (*liuxing yinyue* 流行音乐 ou *tongsu yinyue* 通俗音乐) en Chine. Il a aussi affirmé que le *Yaogun* est basé sur ce courant de « piratage » et de circuit illégal de *Dakou* :

But the labels themselves, their bands and their fans would hardly exist were it not for piracy. *Yaogun* was built, after all, on a foundation of *Dakou*, the cut-out recordings chucked from the West toward Chinese dumps and on to a network that ended in record stores of a special breed⁴²¹.

⁴²¹ Campbell, *Red Rock*, p.112.

Mais les labels et les groupes avec leurs auditeurs n'auraient jamais pu exister sans « le piratage ». Le *Yaogun* s'est constitué, malgré tout, sur une base de *Dakou*, les CDs avec un trou abandonnés par le marché de l'Ouest, arrivés en Chine en tant que déchets et qui ont ensuite engendré une chaîne et ont fini dans des boutiques de disques comme un genre spécifique.

Parallèlement, Jeron de Kloet a aussi déclaré à propos de ses études sur la culture populaire :

Popular cultures are, I believe, profoundly *Dakou*, if not polluted.⁴²²

Les cultures populaires sont, de mon point de vue,
fondamentalement *Dakou*, si elles ne seraient pas polluées.

Au bout du compte, qu'est-ce que l'on attend par l'expression de « la technologie de la créativité » ? Rappelons-nous que le public de ce que l'on appelle « la musique indépendante chinoise » s'inscrit dans le cadre de « la génération Internet » selon l'expression de Bernard Prél, c'est donc une génération qui est née et qui a grandi dans l'ère Internet. Cela implique en même temps que la vision du monde, les valeurs, ainsi que la perspective musicale de cette génération seraient considérablement différentes et étendues par rapport aux générations précédentes (deux regroupements des publics en fonction de leurs différences d'âges, qui traversaient successivement du temps « chronologique » au temps « synchronique »). Les technologies informatiques ont transformé la diffusion de la musique populaire d'un « processus » à un « instant » via Internet et des nouveaux réseaux sociaux par les biais des portables ou des tablettes par exemple. Tout cela a offert de nouvelles opportunités aux musiciens et aux acteurs de l'industrie musicale contemporaine, mais cela a aussi stimulé inévitablement une certaine angoisse face à un environnement concurrentiel hyperactif et éphémère, qui favoriserait le fondement d'un marché de la musique populaire spectaculaire et consommateur. Cependant, c'est justement grâce à cette angoisse, issue de l'accélération de la productivité et de la synchronisation de l'information, qu'est née (ou bien est dérivée) de la créativité simultanée. Car paradoxalement, la créativité ou l'émancipation a besoin d'un « contraire » ou un « adversaire » afin d'exister, sinon, que contestons-nous ? Et par rapport à quoi émancipons-nous ? Par ailleurs, la politique de la censure

⁴²² Jeroen de Kloet et Edwin Jurriens (Dir.), *Cosmopatriots. On Distant Belongings and Close Encounters*. Amsterdam, Rodopi, pp133-154.

de l'autorité chinoise a aussi d'une certaine manière stimulé la potentialité créative et émancipatrice des musiciens et des artistes chinois.⁴²³

Quant à la technique de la créativité dans l'industrie musicale, grâce au développement des technologies d'enregistrement et de la diffusion plus accessible à la plupart de la population, de nombreux labels « indépendants » ont utilisé les nouvelles technologies selon des stratégies et des perspectives différentes, la maison de disque chinoise *Pulai wenhua* 普来文化 espérait établir leur réputation et attirer le grand public à aller voir les concerts en direct par l'utilisation délibérée du « piratage », le producteur américain Matthew Clark de *Pulai wenhua* l'a confirmé dans un interview avec Jonanthan Campbell :

In contrast to *Scream* and *Modern Sky*, it was set to take advantage of American producer Matthew Clark's live recoding skills. The plan was to produce concerts and release live albums and use piracy to their advantage. "We want to flood the market with live recordings," said Clark, the label's international representative and the producer of the compilation *Beijing Band 2001*. The hope was that people will "pirate the hell out of us" so that audiences will be inspired by the recordings and head to live shows, for which *pulai* would acquire corporate sponsors and thus be able to afford to keep going.⁴²⁴

Au contraire du *Scream Records* et *Modern Sky*, il tentait de profiter de la compétence technique d'enregistrement en direct de leur producteur américain Matthew Clark. L'objectif était d'organiser des concerts et de sortir des albums en direct en utilisant le piratage à leur avantage. « Nous voulions inonder le marché avec des enregistrements en direct », déclarée Mr. Clark, représentant du label et producteur de la compilation *Pékin Band 2001*. On espérait que les gens « fassent des piratages à fond de nos produits », afin que les audiences puissent s'inspirées des enregistrements et venir ensuite assister aux concerts en direct, c'est ainsi un moyen par lequel *Pulai* pourrait éventuellement attirer des sponsors et par conséquent pouvoir poursuivre ses activités par la suite.

⁴²³ Malgré la politique de la réforme et d'ouverture, il existe toujours différents types de censure en République Populaire de Chine. À part la censure à l'égard des journalistes, de la radio et de la télévision, il y a aussi la censure des œuvres littéraires et artistique, y compris le cinéma et la musique, depuis que Internet s'est développé en RPC, la censure d'Internet a simultanément été mise en place par les autorités chinoises, les grands réseaux sociaux internationaux tels que Facebook et Twitter, restent toujours inaccessibles depuis la RPC.

⁴²⁴ Cité par Campbell in *Red Rock*, pp.146-147.

D'ailleurs, Chen Yi 陈怡 d'un autre label indépendant chinois *Haojiao changpian* 嚎叫唱片 (Scream Records) nous confirme la principe similaire dans la production musicale vis-à-vis de la logique de la « culture *shanzhai* » lorsqu'il affirme que :

The idea was to release the most representative stuff. Because of that, it has to be done quickly....It was the best way to document what was going on. This was the stuff that was being performed at the time.⁴²⁵

L'idée était de publier les chansons les plus représentatifs. De ce fait, il doit être produit assez rapidement.... C'était la meilleure façon d'enregistrer ce qui se passait à ce moment-là, c'était le produit qui a été réalisé simultanément à l'époque.

C. Le bricolage, la grisaille et la poésie : Wanneng qingnian lü dian 万能青年旅店 (Omnipotent Youth Society)

Si le mot « bricolage » implique une certaine créativité en utilisant les éléments existants sur le plan matériel et intellectuel dans le cadre théorique de Lévi-Strauss, pour Jacques Derrida, cela est étendu à la sphère idéologique, pour lui, tous les discours contiennent inévitablement une dimension de « bricolage » :

Si l'on appelle bricolage la nécessité d'emprunter ses concepts au texte d'un héritage plus ou moins cohérent ou ruiné, on doit dire que tout discours est bricoleur.⁴²⁶

Et si on réfléchissait sur le phénomène de la « culture *shanzhai* » en suivant les propos du « bricolage » de Lévi-Strauss et Derrida, le côté du soi-disant « piratage », surtout dans la création musicale, n'est finalement qu'un résultat ou un fruit issu de « la nécessité d'emprunter ses concepts ou ses mélodies aux œuvres musicales d'un héritage plus ou moins cohérent ou ruiné ». De ce fait, toutes les créations musicales sont aussi des « bricoleurs », et le concept de « piratage » n'est finalement qu'une idéologie basée

⁴²⁵ Campbell, *Red Rock*, p.146.

⁴²⁶ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, 1967, P.418. Pour la définition du « bricolage » par Claud Lévi-Strauss, voir son œuvre *La pensée sauvage*, Paris, Pocket, 1990.

sur la principe de la protection du bien intellectuel et artistique, qui relève, au fond, de la logique de la marchandise qui est fondamentalement liée avec l'idéologie capitaliste.

Fondé dans la ville industrielle Shijiazhuang 石家庄 (capitale de la province du Hebei 河北) au nord de la Chine depuis plus que dix ans,⁴²⁷ le groupe du rock le plus populaire dans le monde de la musique indépendante chinoise aujourd'hui,⁴²⁸ appelé 万能青年旅店 ou Omnipotent Youth Society, incarne le spleen et la détresse d'une génération de la « jeunesse » urbaine chinoise dans les villes et en particulier celles de troisième et quatrième catégories, à l'heure du décollage économique du pays, et contrairement au paysage florissant et envahissant d'une « Grande Chine » (The Greater China) aux yeux des masses du monde. Leur musique, loin des sentiers battus de la mode, est véritablement « bricolage », combiné des vieux chants populaires, blues et rock et des influences tissées des cultures différentes et variées du monde. Dans un texte d'introduction de leur premier album intégral intitulé *Wanneng qingnian lvjian* 万能青年旅店 ou *Omnipotent Youth Society*, ils affirment que les membres du groupes sont influencés par de différents styles mélangés et en particulier par le rock alternatif dans les années 1990 aux États-Unis :

90 年代美式另类摇滚很深的影响过这个乐队，现在成员们的
喜好包括老摇滚，民谣，爵士乐，迷幻噪音，酒后流行歌，
草地唱诗等等，至于作品是什么，光自己说不算。⁴²⁹

⁴²⁷ Shijiazhuang 石家庄 est aussi la ville où sont fondée les deux magazine du *Yaogun* les plus connus et populaires en Chine, *Wo ai yaogunyue* 我爱摇滚乐 (*So Rock! MAGAZINE*) et *Tongsu gequ* 通俗歌曲.

⁴²⁸ Selon le critique du Rock chinois Zhang Tiezhi 张铁志, commentaire dans son article sur le groupe, intitulé « Zhongguo qingnian de kumen yu fankang » 中国青年的苦闷与反抗 [Le spleen et la contestation de la jeunesse chinoise], publié dans la revue *Yazhouzhoukan* 亚洲周刊, publié le 19-09-2011, consultable en ligne sur <http://www.21ccom.net/articles/zgyj/gqmq/2011/0919/45553.html> (consulté le 27-04-13) ; d'ailleurs, dans l'introduction sur un clip-vidéo du concert en direct du groupe, la personne qui a chargé la vidéo présente le groupe comme « le groupe le plus populaire du Rock en Chine actuellement » et considère que l'impact du groupe aujourd'hui est comparable avec celui du Cui Jian dans les années 1980 et 1990, voir <http://www.youtube.com/watch?v=BVNZ0MGmmM0> (consulté le 27-04-13). Cependant, même en tant que groupe « le plus populaire », selon la présentation d'auteur qui a chargé le vidéo, le groupe Omnipotent Youth Society a obtenu seulement environ 40,000 fans sur le site de musique *douban yinyueren* 豆瓣音乐人, sur le plan statistique, par rapport au nombre de la population chinoise en général, cela représente même pas 1% de la population.

⁴²⁹ Le texte d'introduction du album *Wanneng qingnian lvjian* 万能青年旅店 ou *Omnipotent Youth Society*, voir <http://www.xiami.com/album/408244> (consulté le 25-04-13). Voir aussi le texte intégral original en chinois dans l'annexe III de cette thèse.

Le rock alternatif des années 1990 aux États-Unis a considérablement influencé ce groupe. Les références musicales actuelles des membres du groupe comprennent le rock classique, le folk, le jazz, les musiques de bruits psychédéliques, les chansons populaires après avoir bu, les chants et les poésies sur la pelouse, etc. Quand au style de notre groupe, c'est n'est pas à nous d'en décider.

On s'était imaginé que le développement frénétique des villes ces dernières années et l'arrivée d'Internet donneraient aux jeunes des villes moyennes et à ceux des métropoles le même système de référence, faisant éclore de nouveaux rêves, de nouvelles valeurs leur permettant d'échapper à un style de vie déjà établi. Mais on découvre finalement que les rêves de la grande majorité des jeunes qui habitent les petites villes n'ont pas changé : acheter un logement et une voiture, avoir un bon boulot bien « stable », un bon mari ou une bonne épouse. Le succès du Omnipotent Youth Society tient à leur musique, ensorcelante, mais aussi aux textes de leurs chansons, qui expriment le spleen, la sensation d'étouffement de la vie quotidienne, et un certain sentiment de perte vertigineux d'individu face à l'écroulement du vieux système politique, social et idéologique, d'un très grand nombre de jeunes citadins. Prenons exemple d'un de leur chansons intitulé « Shasi nage Shijiazhuang ren » 杀死那个石家庄人 [Tuer cet homme de Shijiazhuang] dans le premier album du groupe :

杀死那个石家庄人⁴³⁰

傍晚 6 点下班，换掉药厂的衣裳
妻子在熬粥，我去喝几瓶啤酒
如此生活 30 年，直到大厦崩塌
云层深处的黑暗啊，淹没心底的景观

在八角柜台，疯狂的人民商场
用一张假钞，买一把假枪
保卫她的生活，直到大厦崩塌
夜幕覆盖华北平原忧伤浸透她的脸

河北师大附中，乒乓少年背向我
沉默的注视，无法离开的教室

⁴³⁰ Piste n° 8.

生活在经验里，直到大厦崩塌
一万匹脱缰的马；在他脑海中奔跑

如此生活 30 年，直到大厦崩塌
云层深处的黑暗啊，淹没心底的景观

Tuer cet homme de Shijiazhuang

[Le chanson commence avec une courte introduction solo, interprété par guitare et l'harmonica, l'ambiance est à la fois douce et mélancolique, qui fait référence aux musiques de blues ou la musique country américaine, après environs trente secondes, le vocal entre]⁴³¹

Terminer son travail à 18h
Il change l'uniforme de travail de l'usine

Sa femme est en train de mijoter un potage
« Je vais prendre quelques verres de bière »
Vivre comme ça depuis 30 ans
Jusqu'à la démolition de l'édifice
L'obscurité au fond des nuages
Submerge le paysage dans son cœur

[Une mélodie toujours mélancolique interprétée par le violoncelle, l'instrument classique qui n'apparaît pas souvent dans la musique du Rock.]

Au rayon octogone
Dans le magasin du peuple en folie
Utiliser un faux billet
Pour acheter un faux fusil
Protéger la vie d'elle
Jusqu'à la démolition de l'édifice

⁴³¹ Nous tentons de faire une analyse à la fois sur l'aspect textuel et musical dans cette partie. Cependant, précisons ici que notre analyse est loin d'être une étude scientifique sur le plan musicologique, ou bien une analyse qui s'inscrit dans ce que l'on appelle « la sémiologie de la musique », dont de nombreux études sont disponibles sur Internet, tel que les œuvres du professeur Phillippe Tagg, <http://tagg.org/index.html> nous tenons (consulté le 24-04-13).

La nuit submerge la plaine de Huabei⁴³²
La tristesse imprègne son visage

[Un passage interprété par la trompette et la percussion, le rythme s'accélère légèrement. Le vocal entre ensuite, le chanteur monte la voix.]

Lycée de Huabeishida⁴³³
Les jeunes hommes qui jouent le Ping-pong m'ont tourné le dos
Les regards silencieux
Les salles de classe auxquelles on ne peut échapper
Vivre dans des expériences
Jusqu'à la démolition de l'édifice
Dix mille chevaux échappés
Galopent dans sa tête

[Un mélange de tous les instruments qui sont apparus précédemment, le rythme est vif, intense, le son de la guitare électronique s'ajoute et occupe une place assez importante, l'instrumentation ensemble donne un air de bataille, ou l'image de nombreux chevaux qui galopent, les émotions qu'évoque le passage comprennent la colère, l'inquiétude et le vertige.]

Vivre comme ça depuis 30 ans
Jusqu'à la démolition de l'édifice
L'obscurité au fond des nuages
Submerge le paysage dans son cœur

[Le solo de la guitare électronique qui dure environ une minute, qui donne un grand contraste avec l'ambiance du point de départ, et s'arrête brutalement]

Sur le plan musical, l'instrumentation de cette chanson est bien un travail de « bricolage », les instruments représentatifs de « styles » différents - la guitare électronique, la percussion, la violoncelle, l'harmonica, la trompette, sont utilisés en même temps et ont donné un effet bizarrement harmonieux, les amateurs de musique populaire et surtout du Rock peuvent facilement y trouver des traces tissées de

⁴³² La plaine de Huabei ou Huabeipingyuan 华北平原, Huabei signifie littéralement Nord de la Chine. Le cœur de cette région est constitué de la Plaine du nord de la Chine. Cette région est définie par le gouvernement chinois et englobe les municipalités de Pékin et Tianjin, les provinces du Hebei 湖北 et du Shanxi 陕西, ainsi que la région autonome de Mongolie-intérieure.

⁴³³ Lycée de Huabeishida ou Huabei Shidafuzhong 华北师大附中, est un Lycée d'École Normale dans la ville de Shijiazhuang, comme des lycées d'école normale similaires dans d'autres villes chinoises, il est représentatif des institutions nationales d'éducation de la ville, qui représente en même temps une ceratine « valeur standardisée » éducative de l'État.

différents courants tels que le blues et le jazz, le Rock alternatif, la musique de *noise*, et le chant lyrique. Regardons maintenant le message de la parole de cette chanson intitulé « Tuer cet homme Shijiazhuang ». Shijiazhuang est une ville du nord à la troisième catégorie en Chine, comme la plupart des villes industrielles situées au nord de la Chine, elle est polluée, grise, imprégnée par la grisaille avec pleins d'« unités de travail » - *danwei* 单位 dont la plupart étaient des usines nationales pendant les années 1970 et 1980. Les travailleurs de ces « unités » étaient tous pris en charge par l'État, par conséquent, les références de vie restaient identiques, unifiées et monotones pour tout le monde. Cela donne un contexte du premier paragraphe narratif des paroles, portant sur une facette de la vie quotidienne d'un « vieux employé d'usine médicale » après le travail.

Durant une période assez longue, et jusqu'à un passé récent, la Chine a adopté une politique de planification étatique du travail qui a conduit à une situation de plein-emploi. La notion de chômage, tombée dans une sorte d'oubli collectif, était devenue presque incompréhensible. Dès 1978, date à laquelle la Chine s'engage dans des réformes introduisant partiellement le marché dans l'économie, les entreprises d'État ont expérimenté une décentralisation de leur gestion. À partir du milieu des années 1990, la Chine est passée à une économie guidée par la demande, caractérisée par un accroissement de la concurrence. Les changements opérés par le marché sur la consommation ont entraîné une inévitable reconfiguration en profondeur des structures industrielles. Sous la pression conjuguée du marché et de la réorganisation des structures industrielles, la réforme des entreprises d'État a alors touché le domaine sensible de la sécurité de l'emploi. Très rapidement, la main-d'œuvre en surnombre dans les entreprises d'État a été « licenciée » - *xiagang* 下岗. Aujourd'hui, alors que la majorité de la population continue à connaître une croissance de ses revenus, beaucoup d'ouvriers *xiagang* doivent faire face à des difficultés matérielles.⁴³⁴ Cela explique ainsi l'implication plus ou moins obscures des quelques mots clés qui reviennent souvent dans les paroles tels que « trente ans » (*ruci shenghuo sanshinian* 如此生活三十年) et « la démolition de l'édifice » - (*zhidao dasba bengta* 直到大厦崩塌).⁴³⁵ Ici, le mot *dasba* 大厦 [l'édifice] ne désigne évidemment pas un bâtiment concret quelconque, mais plutôt une

⁴³⁴ Sur le phénomène du *xiagang* 下岗 qui a marqué l'histoire de la Chine contemporaine dans les années 1990, voir Li Peilin et Zhang Yi, « La réinsertion professionnelle des "xiagang" - Une enquête dans la province du Liaoning met en évidence l'importance de stages de formation » in *Perspectives Chinoise*, janvier-février 2004, version en ligne sur <http://perspectiveschinoises.revues.org/1202#ndlr> (consulté le 26-04-13). Voir aussi Dai Jinhua, *Yinxing shuxie : jiushi niandai zhongguo wenhua yanjiu*, 隐形书写：90年代中国文化研究, 1999.

⁴³⁵ N'oublions pas que l'année 2008 était une année du marquage historique dans le double sens : 1. les 30 ans de la politique de « la réforme et l'ouverture ». 2. l'organisation du Jeux Olympiques pour la première fois à Pékin en Chine.

métaphore d'une certaine valeur ou idéologie « centrale », autour de la quelle toutes les activités les convictions personnelles de ce « vieux employé » se sont bâties. Cela pourrait être son « unité de travail », sa vie de famille, son système des valeurs « unifiées » (comme chacun porte le même uniforme dans le lieu de travail), ou bien, plus implicitement, « l'usine de l'État » qu'on appelait « socialiste ».

Nous pourrions considéré les paroles de cette chanson comme un bref récit d'une vie « standard » d'un « jeune citadin » qui fait partie de la génération qu'on appelle « née dans les années 1980 » - *balinghou* 八零后, une génération de jeunes chinois qui ont expérimenté la politique de « neuf ans de scolarité obligatoire » : « Les salles de classe auxquelles on ne peut échapper », ⁴³⁶ et qui ont reçu des enseignements dans des institutions supérieures nationales calquées sur les modèles soviétiques et ensuite américains. ⁴³⁷ Une fois diplômés, au lieu d'être « protégés pour la vie » par le système d'organisation du travail planifié et centralisé de l'époque, ils ont été obligés de faire face à un environnement social en pleine mutation et marqué par des concurrences cruelles. Nous ne saurions pas dire qu'entend exactement le Omnipotent Youth Society par des mots tels que « tristesse », « l'obscurité » dans la parole, mais une réalité de la jeunesse chinoise relevée par ce texte est presque sûre : « un avenir bien sombre ». Cette Chine en pleine prospérité les abandonne dans son ombre immense : elle est pour eux aussi fictive et ironique que l'intitulé du groupe : une « société de la jeunesse omnipotente ».

Les jeunes dans la ville de Shijiazhuang, dans les mots et les musiques du Omnipotent Youth Society, n'est pas en colère, du moins en apparence, mais ils ne sont évidemment pas dans le bonheur et la paix non plus, à travers tous les textes des paroles de l'album du Omnipotent Youth Society, ce que nous pouvons saisir comme message ou émotion essentielles, ce sont surtout la désolation et la triste banalité de la vie comme noyée dans la grisaille, « noirceur », tel est le maître mot qui préside au sens de leur vie. Le groupe pourrait peut-être pas donner la réponse sur toutes les raisons qui donne cette « noirceur » à la jeunesse de Shijiazhuang, mais ils essaient de les exprimer d'une façon obscure, implicite, à la fois mélancolique et poétique, cette façon, vis-à-vis à d'une Chine en plein essor économique et imprégné par la propagande extravagante et discrètement autoritaire sous la peau d'une société du spectacle et de la consommation, est en réalité une sorte de contestation en elle-même. Un fan de Omnipotent Youth

⁴³⁶ La RPC a mise en place une loi en 1986, instaurant le principe d'une scolarité obligatoire et gratuite de 9 ans (6 ans d'école primaire et 3 ans de collège) dans les institutions d'éducation nationales, appelée en chinois *jiunián yìwù jiàoyù* 九年义务教育.

⁴³⁷ Concernant la présentation de l'organisation de l'enseignement supérieurs en RPC, voir la fiche intitulée « Fiche curie : République Populaire de Chine » sur le site gouvernemental de la République Française, http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/CHINE_19-5-11.pdf (consulté le 26-04-13) .

Society a laissé un commentaire de l'album sur le site xiami, intitulé « Tongming butongxing de New Revolution jinxingqu » 同名不同姓的 New Revolution 进行曲 [La marche militaire de la "nouvelle révolution" pour les gens qui ont le même prénom et pas le même nom] :

广泛的认同感，是大众接受《万能》的理由。也许他们歌声中描写的是石家庄的人与事，但却展现出了大多数中国人的变化。虽然他们写的是过去与现在 但却表达出了我们对未来的憧憬与无奈甚至是痛苦。

为什么很多人听《杀死那个石家庄人》都落泪了，是认同感，是活过来的万幸与不幸，是“妻子在熬粥 我去喝几瓶啤酒”！有人说我们这一代是生于理想，死于欲望的一代。如果你还在担心，那就听听《万能》吧！虽然不会给你答案，却会给你力量！⁴³⁸

L'identification unanime est la raison pour laquelle la majorité des gens peuvent accepter la musique de Omnipotent Youth Hotel. Ils racontent les vies des gens à Shijiazhuang, mais leurs musiques reflètent la transformation qu'expérimentent la plupart des Chinois. Bien qu'ils décrivent plutôt le passé et le présent, ils expriment aussi notre désir et une certaine fatalité vis-à-vis de l'avenir, il y a de la peine et de la souffrance.

La raison pour laquelle que beaucoup de gens ont pleuré quand ils écoutaient « Tuer cet homme de Shijiazhuang », est qu'ils s'y identifiés, ils ont retrouvé dans le message véhiculé par cette chanson la chance et la malchance qu'ils ont eu de pouvoir tenir jusqu'à présent, c'est ce sentiment consensuel sur la facette de vie de grisaille telle que « ma femme est en train de mijoter un potage, je vais prendre quelques verres de bière ». On dit que nous sommes une génération qui est née dans l'idéalisme et morte dans l'avidité. Si vous éprouvez toujours de l'inquiétude et de l'angoisse, allez écouter la musique de Omnipotent Youth Hotel ! Ils te donneront pas forcément les réponses, mais ils te donneront la force !

⁴³⁸ Commentaire d'un Internaute de Pékin dont le nom d'avatar est « Ray », voir <http://www.xiami.com/comment/23441> (consulté le 26-04-2013).

Pour conclure, le paysage plus ou moins optimiste du moins en apparence de « la musique indépendante chinoise » grâce à la libération technologique, n'est pas en totale contradiction avec la noirceur d'Omnipotent Youth Society. Tout comme la censure et la critique qui existent simultanément sur Internet, c'est justement cette entrelacs de clarté et de noirceur qui compose le visage complexe de la Chine. Par ailleurs, Charles Bwele fait référence à la censure d'Internet du gouvernement chinois en réclamant que :

Le *Chinternet* mêle diverses caractéristiques qui mettent à mal une approche classique ou linéaire de la liberté d'expression et de la société de la connaissance. Dans ce monde à part, censure et critique semblent presque faire bon ménage⁴³⁹

Jusqu'ici, tout comme Charles Bwele l'a déclaré « l'autorité chinoise a réussi à embrasser le capitalisme en conservant son ossature socialiste ». ⁴⁴⁰ Aurait-il trouvé la formule magique permettant de sortir le génie d'Internet en laissant le diable enfermé dans la bouteille ? Survivra-t-il à cette économie de l'information qui émerge sous ses pieds ? Dans la sphère de « la musique indépendante chinoise », une culture indépendante qui s'oppose à la politique dominante et qui prône la liberté individuelle serait-elle vraiment possible ? Les mots du critique du Rock Zhang Tiezhi 张铁志 retrouvent ici tout leur sens :

Pour résister aux coups portés aux libertés individuelles à la fois par la politique et par le marché, la jeunesse a besoin d'une conscience citoyenne plus forte afin d'intervenir dans les affaires publiques. Ainsi les jeunes chinois réussiront-ils peu à peu à changer leur morne vie en forgeant un environnement plus favorable à leur créativité et à leurs rébellions personnelles.⁴⁴¹

⁴³⁹ Charles Bwele, « Le dilemme chinois du dictateur », in *Observatoire géostratégique de l'information*, 2 mai 2012, pp.13-15. IRIS (Institut de Relations Internationales et Stratégiques), http://www.iris-france.org/docs/kfm_docs/docs/observatoire-geo-info/technologies-de-liberation-vs-contrle-technologique---iris---mai-2012.pdf (consulté le 02-02-2013) .

⁴⁴⁰ Bwele, « Le dilemme chinois du dictateur ».

⁴⁴¹ Zhang Tiezhi, « Zhongguo qingnian de kumen yu fankang » 中国青年的苦闷与反抗 [Le spleen et la contestation de la jeunesse chinoise] in *Yazhou zhoukan* 亚洲周刊, la citation ici est l'extrait de la traduction d'article en français, in *Courrier International*, N°1106, du 12 au 18 janvier, 2012, p.29.

Chapitre VI : Le labyrinthe des Mythes et le paradis spectaculaire

Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images.⁴⁴²

Le spectacle est le *capital* à un tel degré d'accumulation qu'il devient image.⁴⁴³

一方面，是主流意识形态的加强，而另一边却是文化市场与文化工业机制愈加深广地分享着经典意识形态机器的权柄，并开始了一个不间断的，将其转换为资本的过程。⁴⁴⁴

D'un côté, c'est le renforcement de l'idéologie dominante ; d'un autre côté, le marché culturel et l'organisation de l'industrie culturelle partagent le pouvoir de la machine idéologique classique à un degré de l'échelle approfondie et étendue, en même temps, ils ont entamé le processus continu de circulation des pouvoirs idéologiques aux capitaux.

⁴⁴² Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p.16.

⁴⁴³ Debord, *La société du spectacle*, p.32.

⁴⁴⁴ Dai Jinhua, *Yinxing shuxie*, p.81.

L'intitulé de cette partie « le labyrinthe des Mythes et le paradis spectaculaire » réunit un certain nombre de concepts et notions que nous devons éclairer et définir avant de commencer notre étude. Nous avons évoqué la signification du Mythe au sens de Roland Barthes à la première partie de ce travail.⁴⁴⁵ Cependant, si la double construction du Mythe de Rock et *Yaogun* pendant les années 1990 suivait plutôt un cheminement linéaire, c'est-à-dire qu'il y avait qu'un message ou une idéologie essentielle à décoder – la « révolution », en franchissant le seuil de l'ère d'Internet et en particulier à partir du vingt-et-unième siècle, nous sommes entrés dans un véritable labyrinthe des Mythes, où plusieurs messages, de formes diverses se croisent, apparaisse souvent dans un même espace, sous une accumulation abondante d'images, qui donne l'illusion d'un paradis de musiques populaires et « indépendantes » assez spectaculaires.

Ainsi, s'il est vrai que des images, des Mythes se sont « multipliés » dans ce labyrinthe en Chine depuis le nouveau millénaire, qu'est-ce que le « spectacle » au sens de Guy Debord ? Pour Debord, ce n'est pas seulement l'omniprésence des médias, de la télévision, de la « communication » ou du divertissement, le règne des images, mais plus généralement un certain rapport social entre les personnes, médiatisé par des apparences et des images. Séparés du réel, de nos semblables et de notre être véritable dans la consommation d'un bonheur individuel et factice, nous ne vivons aujourd'hui qu'en terme de représentation. Socialement, nous ne sommes plus, nous paraissions être et ne sommes que pour paraître. Le Spectacle est l'essence illusoire, fantasmatique, mensongère de toute la société moderne. Plus que jamais, la vraie vie est absente.

Bien entendu, par le terme « labyrinthe », nous faisons ici référence à la pensée de Cornelius Castoriadis, laquelle est à la fois critiques du marxisme tout en affirmant sans ambiguïté la nécessité de dépasser le capitalisme. Nous faisons particulièrement référence à ses pensées publiés sous l'intitulé générale *Les carrefours du labyrinthe* à partir de 1978, qui compteront six tomes.⁴⁴⁶ Dans le tome 4 intitulé *La Montée de l'insignifiance*, Castoriadis souligne que « L'individu moderne vit dans une course éperdue pour oublier à la fois qu'il va mourir et que tout ce qu'il fait n'a strictement pas le moindre sens ».⁴⁴⁷ La montée de l'insignifiance, c'est l'entrée dans une société qui n'a plus d'image d'elle-même, à laquelle les individus ne peuvent plus s'identifier, où les mécanismes de

⁴⁴⁵ Rappelons-nous encore une fois que, pour Roland Barthes, le Mythe est une parole, un message et une forme pure dont on peut décoder. Voir la première partie de cette thèse, voir aussi l'œuvre de Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

⁴⁴⁶ Voir Cornelius Castoriadis, *Les carrefours du labyrinthe, tome 1*, Paris, Seuil, 1998 ; *Les carrefours du labyrinthe, tome 2 : Domaines de l'homme*, Paris, Seuil, 1999 ; *Les carrefours du labyrinthe, tome 3 : Le monde morcelé*, Paris, Seuil, 2000 ; *Les carrefours du labyrinthe : tome 4, La Montée de l'insignifiance*, Paris, Point, 2007 ; *Les carrefours du labyrinthe, tome 5 : Fait et à faire*, Paris, Point, 2008 ; *Les carrefours du labyrinthe, tome 6 : Figures du pensable*, Paris, Point, 2009.

⁴⁴⁷ Castoriadis, *Les carrefours du labyrinthe, tome 4*, p.46.

direction se décomposent. En entrant à la « Nouvelle ère », la société chinoise s'est déguisée au fur et à mesure en un grand « labyrinthe du Mythe », le *Yaogun* ou « la musique indépendante chinoise » ne peuvent plus s'identifier facilement en tant que tel, où les mécanismes du « champ » de la musique populaire même de la culture en générale, se décomposent en milliers d'images et de spectacles en permanence.

1. Le labyrinthe des Mythes

Afin de décoder le labyrinthe des Mythes, autrement dit les messages, les idéologies mélangées, croisées, partageant souvent le même espace ou le même icône (par exemple, Cui Jian est devenu la plus grande icône du *Yaogun* partagée par différents agents de pouvoirs derrière les formes diverses spectaculaires aujourd'hui), il serait nécessaire d'étudier ces fragments du spectacle sous différentes « étiquettes », coexistant dans la même espace social. Par ailleurs, ce phénomène de labyrinthe dans le contexte spécifique chinois depuis les années 1990, est aussi appelé « espace culturel partagé » ou *wenhua gongyong kongjian* 文化共用空间 d'après l'expression de la chercheuse chinoise Dai Jinhua 戴锦华, elle a expliqué la définition précise de ce phénomène spécifique en Chine :

国家、跨国资本、中央、地方、企业、个人，在极端不同而间或共同的利益驱动下，彼此剧烈冲突抑或“无间”合作。此间似乎有着尖锐矛盾的社会群体、利益集团—诸如所谓“官方”与“民间”、中心与边缘、权力机构和社会抗衡力量，在某种新的组合与重构过程中，形成了一种奇异的相互借重与“和谐”共生现象。⁴⁴⁸

L'État, les capitaux internationaux, l'autorité centrale et locale, les sociétés et les individus sont tous impulsés par les intérêts en commun et parfois très différents de chacun, ils sont souvent dans des conflits violents, mais parfois ils collaborent très étroitement aussi. Entre temps, les groupes sociaux théoriquement très opposés tels que « l'autorité » et « les peuples », « le centre » et « le marginal », ou bien « les organisations du pouvoir » et « les associations opposantes », ont composé un paysage de coexistence où tous les éléments contradictoires sont bizarrement interdépendants et en

⁴⁴⁸ Dai Jinhua, *Yinxing shuxie*, pp.31-32.

« harmonie », durant une procédure de recomposition et de reconstruction.

Nous tenterions par la suite d'identifier ou de catégoriser, dans les images multipliées, quelques grandes « scènes »⁴⁴⁹ représentatives qui nous ont permis de classer des Mythes dans des catégories différentes, afin d'esquisser le portrait des enjeux derrière cet « espace culturel partagé », de ce labyrinthe imprégné par des images.⁴⁵⁰

A. Reconstruire la rhétorique « révolutionnaire » dans la consommation



Figure 19. La pochette de disque combiné (CD+VCD) intitulé *Nahan* 呐喊 (*Scream*) avec le sous-titre « weile zhongguo cengjing de yaogun » 为了中国曾经的摇滚 [Pour le rock chinois d'antan], publié en 2003.

Source :
<http://www.people.com.cn/GB/yule/1085/2189136.html> (consulté le 16-01-14)



Figure 20. L'affiche d'un festival de musique « indépendant » en 2011 en utilisant le slogan et l'image directement inspiré de la Révolution Culturelle.

Source :
<http://www.douban.com/event/13860127/>
 (consulté le 16-01-14)

⁴⁴⁹ Précisons que le terme « scène » employé ici implique une représentation du « message », d'une « parole » au sens de Roland Barthes, non dans son sens propre et géographique.

⁴⁵⁰ Bien que dans le « spectacle intégré » au sens de Debord, les images ont imprégné toutes les facettes de la société et de la vie quotidienne à tel point, qu'il est quasiment impossible de distinguer l'« être » du « paraître ».

Comme nous l'avons évoqué dans la première partie de ce travail, la double construction du Mythe du Rock dans les années 1990 en Chine s'est faite autour de la rhétorique « révolutionnaire ». L'essor de Cui Jian vers la fin des années 1980 fait partie de l'engagement des intellectuelles et des producteurs de l'époque, qui restaient profondément influencés et imprégnés par des discours contestataires et un sentiment collectif idéaliste même utopiste du communisme et de la révolution. Il n'est donc pas très opportun de considérer que la genèse du *Yaogun* s'inscrirait dans le cadre de « la culture de masse » dans le sens où un produit culturel est produit, diffusé, et promu systématiquement et délibérément par une chaîne industrielle, pour un grand public de masse, comme c'était le cas pour le soi-disant « rock occidental ». Nous avons aussi constaté grâce aux analyses de la documentation publiée pendant les années 1990 en Chine que le *Yaogun* de l'époque reste un outil d'expression politique et poétique dans l'univers culturel des élites.⁴⁵¹ D'ailleurs, tout comme cette « longue décennie perdue » au sens du chercheur Gregory Lee, la gloire et l'idéalisme du *Yaogun* reste éphémère pour la plupart de ses auditeurs.⁴⁵² La transformation d'une Chine dite « ex-socialiste » vers une Chine de consommation est sans doute un facteur primordial de ce caractère éphémère du *Yaogun* ; la perte d'intérêt des jeunes chinois pour l'idéalisme et la poésie dans un sens général durant les années 1990 pourrait être une autre explication complémentaire.

Cependant, en entrant dans le nouveau millénaire, nous avons retrouvé « à nouveau », ⁴⁵³ un retour des icônes « révolutionnaires » dans le monde culturel en Chine (voir quelques illustrations ci-dessus comme exemple) et en particulier dans la sphère des « arts contemporains », encore une fois, elles ont été utilisées comme des *signifiants* au sens de Barthes, dans une « Nouvelle ère » du labyrinthe, afin de construire un nouveau Mythe « révolutionnaire », cette fois-ci pas dans l'idéalisme et dans la communauté *underground* isolée et perdue aux banlieues de Pékin, mais dans la consommation.⁴⁵⁴

⁴⁵¹ Du moins avant l'année emblématique de 1997, où Internet est arrivé en Chine, et la société Modern Sky est fondée par Shen Lihui.

⁴⁵² Voir Gregory Lee, *China's Lost Decade: Cultural Politics and Poetics 1978-1990*, Lyon, Tigre de Papier, 2009. Voir aussi l'œuvre du même auteur, *Un spectre hante la Chine : fondements de la contestation actuelle*, Lyon & Hong Kong, Tigre de papier, 2012.

⁴⁵³ Nous mettons ici entre parenthèse le terme « de nouveau » parce qu'il y avait déjà une « fièvre de Mao » - *Maozèdongre* 毛泽东热 sous la forme des productions sonores (des cassettes des chansons « rouges ») et des marchandises (les T-shirt, les « petits livres rouges » ou bien des briquets.) au début des années 1990, qui était selon Dai Jinhua, un phénomène emblématique de la liquidation du pouvoir idéologique au capital dans la transformation structurale de la société chinoise. Voir Dai Jinhua, *Yinxing shuxie*, pp.88-95.

⁴⁵⁴ A part la « fièvre de Mao » au début des années 1990, dans la sphère de l'art contemporain chinois, et en particulier dans le domaine des beaux-arts, plusieurs artistes chinois ont fait des

Vue que les images ou les spectacles musicaux se multiplient considérablement dans la « Nouvelle ère », sous différentes formes électroniques, par des moyens de diffusion multiples, synchroniques et souvent éphémères, il serait impossible dans le cadre de cette thèse, d'inclure toutes les représentations dans le monde de la musique populaire en Chine depuis les années 1980. Nous allons ainsi examiner cet aspect par une étude de cas approfondie, sur une performance *Live* d'un des groupes le plus en vue ces dernières années dans la sphère de « la musique indépendante chinoise » - Carsick Cars et en particulier, sur un de leurs chansons les plus populaires parmi les amateurs - « Zhongnanhai » 中南海, enregistré en 3 novembre 2007 au bar D-22 à Pékin, par un des membres du label Maybe Mars auquel le groupe appartient, car comme Pierre Bourdieu l'a affirmé :⁴⁵⁵

C'est en s'immergeant dans l'étude de la particularité d'une réalité empirique, historiquement située et datée, mais construite pour

échos sur l'échelle mondiale durant des années 1990 et jusqu'à nos jours, par leurs œuvres marquées par des touches « révolutionnaires », ceux qui ont été considérés comme un héritage de l'époque de la Révolution Culturelle par différents critiques. Nous pouvons citer ici par exemple quelques noms d'artistes tels que Zhang Xiaogang 张晓刚 <http://zhangxiaogang.arttron.net/main.php?aid=A0000070> (consulté le 15-05-2013), Wang Guangyi 王广义 <http://wangguangyi.arttron.net/main.php?aid=A0007310> (consulté le 15-05-2013), pour une analyse approfondie sur l'impact de l'héritage « révolutionnaire » dans les peintures contemporaines chinoises, voir Emmanuel Lincot, *Culture, identité et réformes politiques : la peinture en République populaire de Chine (1979-1997)*, Université de Paris VII, 2003. Voir aussi « L'art contemporain chinois dans les années Deng Xiaoping », in *Perspectives chinoises*, mars-avril 2004, Varia, <http://perspectiveschinoises.revues.org/1362#quotation>, (consulté le 15-05-2013).

⁴⁵⁵ Carsick Cars est un trio basé à Pékin dont le chanteur leader est Zhang Shouwang 张守望, qui fait partie de la « génération née après 1980 » - *balinghou* 八零后, le groupe a été formé en mars 2005. Certains critiques ont qualifié Zhang Shouwang d'artiste le plus talentueux de sa génération en Chine; voir “Beijing Band to Open for Sonic Youth” [Un groupe pékinois pour l'ouverture de Sonic Youth] in <http://www.china.org.cn/english/entertainment/204465.htm> (consulté 12-05-2013). Bingmasi 兵马司 (Maybe Mars) est un label de musique indépendant fondé en 2007 à Pékin dont les membres principaux sont d'origine d'étrangère. Le clip que nous allons analyser fut filmé par un des membres fondateurs de Maybe Mars - Charles Saliba. *Zhongnanhai* 中南海 est le siège du gouvernement chinois, le domaine se présentant comme une « nouvelle Cité interdite ». Il est en même temps une marque de cigarettes en Chine et particulièrement populaire parmi les jeunes à Pékin grâce à son prix accessible. Carsick Cars a utilisé ce mot pour intituler un de leurs chansons dans leur premier album et il est devenu ensuite une chanson « emblématique » du groupe à la fois par sa qualité musicale et l'effet spectaculaire qu'il créait quand le groupe jouait sur scène, nous allons analyser cet aspect par la suite.

parler comme Bachelard comme un "cas particulier du possible"
qu'on peut saisir la logique la plus profonde du monde social.⁴⁵⁶

Tableau du déroulement de la performance *Live* du « Zhongnanhai » 中南海 par Carsick Cars en 2007 :⁴⁵⁷

0'16	La percussion s'ajoute dans les sons de la guitare et de la basse, le même rythme assez rapide, Zhang Shouwang joue avec le dos tourné au public, toujours sans voix.	
0'28	Zhang se tourne vers le public et se met à chanter, avec une seule parole qui est composé par les répétitions du mot « Zhongnanhai » 中南海	« Zhongnanhai Zhongnanhai, Zhongnanhai Zhongnanhai... »
0'39	Zhang continue à jouer de la guitare avec un rythme accéléré et un peu de son de bruit (<i>noise</i>) sans chanter, quelqu'un commence à jeter des cigarettes sur scène.	
0'50	Zhang se met à chanter de nouveau, avec la même parole qui consiste uniquement les répétitions du mot « Zhongnanhai ». Le public continue à jeter plus de cigarettes sur scène dont certaines sont tombées sur Zhang.	« Zhongnanhai Zhongnanhai, Zhongnanhai Zhongnanhai... »
1'02	Zhang se tourne le dos au public encore et se met à jouer le guitare en produisant plus des sons du bruit et un rythme plus accéléré. Les cigarettes n'arrêtent pas de tomber sur scène et la caméra zoome sur quelques cigarettes tombées au sol de la scène.	
1'14	Zhang se met en face du public de nouveau et continue à chanter, avec presque la même parole, le public continue à jeter les cigarettes.	« Zhongnanhai Zhongnanhai, Zhongnanhai Zhongnanhai..., on ne peut pas se priver de Zhongnanhai dans la vie »
1'26	Zhang continue à jouer de la guitare avec la mélodie principale, certains auditeurs hurlent dans le public.	

⁴⁵⁶ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994, p.16.

⁴⁵⁷ Piste n° 9-2, vidéo enregistré en 3 novembre 2007 au bar D-22 à Pékin par Charles Saliba, un des membres fondateurs de Maybe Mars et a été mise en ligne sur le site Youtube le 7 novembre 2007, voir <http://www.youtube.com/watch?v=-NYK4mXvMT8> (consulté le 15-05-2013), sachant que les sites et réseaux social comme Youtube et Facebook ou Tittwer sont jusqu'à présent inaccessible en République Populaire de Chine.

1'38	Zhang se met à chanter de nouveau, avec les mêmes paroles qui consistent uniquement dans la répétition du mot « Zhongnanhai » 中南海, le public continue à jeter plus de cigarettes.	« Zhongnanhai Zhongnanhai, Zhongnanhai Zhongnanhai..., qui a piqué mes Zhongnanhai »
1'50	Zhang continue à jouer de la guitare avec un rythme très rapide et agité, au bout de 10 secondes il tourne le dos au public à nouveau et commence à faire des improvisations de sons de bruit avec son guitare.	
2'41	Zhang se penche vers le bas, près de la chaîne avec sa guitare et continue à faire des sons de bruit, la caméra commence à zoomer sur les cigarettes dispersées au sol de la scène avant de faire un plan fixe sur une cigarette, ceux qui connaissent cette marque de cigarettes reconnaissent aisément que les cigarettes sur scène sont de cette marque. Le groupe ensemble continue à faire des improvisations avec des sons de bruit, très peu de percussion et sans vraiment de rythme. Plusieurs auditeurs hurlent pendant la partie d'improvisation.	
3'57	Les percussions accélèrent et introduisent le rythme familier de la chanson « Zhongnanhai », le groupe continue à jouer, Zhang joue toujours avec le dos tourné, avec l'accélération du son de la guitare, le public commence à jeter des cigarettes encore sur scène.	
5'23	Zhang se tourne vers le public et se met à chanter pour la dernière fois, en répétant toujours le mot « Zhongnanhai », après le chant, la performance finit ensuite. Le clip s'arrête un peu brutalement 30 secondes environ après ce petit passage du chant.	« Zhongnanhai Zhongnanhai, Zhongnanhai Zhongnanhai..., on ne peut pas se priver de Zhongnanhai dans la vie »
5'49	La fin du clip	

Bien évidemment, il existe plusieurs possibilités d'analyser une telle performance. Tout comme l'analyse que nous avons effectuée sur l'ontologie du Rock dans la première partie de ce travail, il y a deux interprétations possibles par rapport aux différents points de vue de l'observateur. Nous pourrions faire une analyse purement formelle, c'est-à-dire une étude au niveau de *signifiant* au sens de Barthes. Dans ce cas-là, la cigarette reste qu'un simple objet de consommation quotidienne, un simple « jouet », qui porte le nom *Zhongnanhai* 中南海 ou pas, cela ne changera rien, et le geste de jeter

des cigarettes sur scène ne se distinguerait pas forcément par rapport aux autres gestes de défoulement de la jeunesse ou un simple « jeu » comme jeter une bouteille d'eau ou enlever son vêtement lors d'un concert.

En même temps, si nous regardions cette performance au niveau de *signifié*, toujours dans le cadre du Mythe de Barthe, où il n'y aurait aucun geste, parole, ou texte dénué de sens. Autrement dit, de ce point de vue, nous pourrions essayer de capter un des messages idéologiques impliqués par cette « scène », qu'il soit délibéré ou inconscient.

Comme nous avons expliqué plutôt, le terme *Zhongnanhai* 中南海 a une connotation assez spécifique dans le contexte de la République Populaire de Chine. Mais il est en même temps aussi une marque de cigarettes en Chine et particulièrement populaire parmi les jeunes à Pékin grâce à son prix bon marché. Le choix de Carsicks Cars d'utiliser ce mot pour intituler et composer le contenu essentiel de leur chanson est peut-être purement ludique, mais étant associé avec le lancement des cigarettes de même marque dont le nom pourrait susciter tout de suite un imaginaire populaire du siège gouvernemental, cela est devenu un « cas particulier du possible » selon l'expression de Bachelard, qui nous rendrait possible de saisir la logique profonde, d'un certain état du sentiment en commun, dans une société en pleine mutation qu'est la Chine contemporaine.

La chercheuse chinoise Dai Jinhua a fait référence au phénomène du *flash-back* de la Révolution Culturelle dans le monde littéraire et à la « fièvre de Mao » au début des années 1990 en affirmant que :

八九十年代之交，文化大革命和“文化毛泽东”，作为不同的表象系统，成为一种最为广泛而深刻的流行，成为一种具有特殊快感的消费对象。事实上，其作为一种别具意味的、对意识形态、禁忌与记忆的消费，正是中国大陆文化市场和“准文化工业”第一次成功的、大规模的、对文化时尚与流行的制造。⁴⁵⁸

Le *flash-back* de la Révolution Culturelle et la « fièvre de Mao » à la fin des années 1980 et au début des années 1990, en tant que deux système des *Signes* différents, sont devenus finalement un courant à la fois populaire et signifiant, voire une sorte d'objet de consommation qui pourrait susciter un certain plaisir spécifique aux consommateurs. En effet, en tant qu'acte de consommation de l'idéologie, du tabou et

⁴⁵⁸ Dai Jinhua, *Yinxing shuxie*, p.75.

de la mémoire, c'est justement la première fois que le marché culturel et « la pré-industrie culturelle » pour ainsi dire de la République Populaire de Chine ont réussi à produire volontairement une mode et une culture populaire à grande échelle.

Enfin, tout comme l'acte qui consiste pour le public à monter sur la scène pour embrasser Cui Jian pendant les années 1980, dans cet « spectacle » jet de cigarettes, il s'agit manifestement de violer un tabou (politique et idéologique) de jeter divers déchets - la marque de cigarette porte un double-sens qui correspond parfaitement à cet objectif sur la scène. Carsick Cars a fait exprès d'utiliser seulement le mot (le nom qui porte le double-sens) sans aucune exploitation sémantique ni explication développée dans les paroles, cela crée une certaine ambiguïté sur le « sens » de la chanson (le « sens » au mot de Dick Hebdige) vis-à-vis à la réception des auditeurs de cette chanson, nous pourrions considérer cette performance comme une pratique à la fois signifiante et relativement insignifiante et *fun*, tout dépend de la prise de position et de la volonté spontanée de chacun. Surtout quand Zhang Shouwang a chanté « on ne peut pas se priver de *Zhongnanhai* dans la vie » (*Shenghuo libukai Zhongnanhai* 生活离不开中南海), est-ce que cela voulait dire simplement qu'on ne peut pas se priver de cette marque de cigarette ou de la « manipulation » du gouvernement chinois, voire la censure politique, culturelle et idéologique ? D'ailleurs, pendant le spectacle et dans la version enregistrée, le chanteur-leader Zhang Shouwang n'a chanté ces quelques phrases de parole pendant dix secondes environ chaque fois, la plupart du temps de la chanson est constitué par les mélodies et les sons du bruit faits par sa guitare électrique, nous avons l'impression que chaque fois quand nous avons l'intention d'interpréter les paroles, le chant a été déjà coupé, le « sens » éventuel des paroles a été par conséquent déconstruit par la musique ou le *noise* elle-même. Cela peut-être est une stratégie déployée par le groupe afin de détourner l'interprétation idéologique de leur chanson, cependant, le fait d'avoir l'intention de « détourner » l'aspect politique ou idéologique dans la pratique musicale implique déjà, d'une certaine manière, l'existence bien solide d'une réalité politique ou idéologique.

En résumé, à travers ce « cas particulier » du spectacle à la fois signifiant et insignifiant, nous pourrions constater que le paradis de la consommation - les cigarettes bon marché portant le même noms que siège gouvernemental, les bières pas chers dans le bars situé au quartier d'université à Pékin, et de technologie - l'effet des sons du bruit produit par guitare électrique, l'enregistrement avec la caméra à la main et diffusé ensuite via Internet ont envahit la scène du Rock ou de la « musique indépendante chinoise », ils incarnent pour beaucoup l'idéal d'un mode de vie commun, et le geste de jeter les cigarettes sur scène est non moins symbolique dans cet espace géographique spécifique et à un moment précis, car les spectateurs (qu'il soit chinois ou non-chinois)

ont partagé par-delà tous les antagonismes (qu'il soit réel ou imaginaire) et ont retrouvé une certaine « harmonie » avec une référence plus ou moins « révolutionnaire » - en tant qu'un acte de consommation de l'idéologie, du tabou et de la mémoire selon les mots de Dai Jinhua.⁴⁵⁹

Enfin l'éventuelle force subversive et politique d'un tel acte (jeter les cigarettes portant le même noms du siège gouvernemental sur scène) est devenu une simple « mise en scène » spectaculaire, une forme de canalisation selon l'expression de Jacques Attali de la violence ou de la haine potentielle dans la société, dont la cigarette pourrait représenter le « bouc émissaire » :

Pour écarter tout risque, les sociétés premières créent des distinctions, construisent des hiérarchies. Pour faire bonne mesure et éliminer toute menace résiduelle de violence, elles désignent un bouc émissaire sur lequel elles concentrent toute la haine afin que son sacrifice - réel ou symbolique - polarise la violence potentielle comme un paratonnerre attire la foudre.⁴⁶⁰

Encore une fois, la remarque faite par Guy Debord sur la révolte retrouve ici son sens :

À l'acceptation béate de ce qui existe peut aussi se joindre comme une même chose la révolte purement spectaculaire : ceci traduit ce simple fait que l'insatisfaction elle-même est devenue une marchandise dès que l'abondance économique s'est trouvée capable d'étendre sa production jusqu'au traitement d'une telle matière première.⁴⁶¹

⁴⁵⁹ L'ambiance dans le vidéo-clip est plus du côté de fun, décontracté et cool, autrement dit « moderne » ou « cosmopolite », qui change radicalement de l'ambiance sérieuse et plus ou moins théâtrale par rapport à celle des années 1980, où les spectateurs ont mis des bandeaux rouges sur la tête au concert de Cui Jian comme un geste symbolique suite à la chanson connue intitulé « Un morceau de tissu rouge » ou « Yikuai hongbu » 一块红布 de Cui Jian, faisant clairement référence au contexte spécifique chinois en même temps.

⁴⁶⁰ Jacques Attali, *Bruits*, p.47.

⁴⁶¹ Debord, *La société du spectacle*, p.54-55.

B. Bingmasi 兵马司 (Maybe Mars) et les « néo-héros » de la musique chinoise « cosmopolite »

La performance en *Live* du « Zhongnanhai » 中南海 de Carsick Cars que nous venons d'étudier était une représentation emblématique de la *consommation* de l'idéologie, du tabou et de la mémoire, qui fait référence au régime politique et aux récits « révolutionnaires » chinois. Même si le chanteur leader du Carsick Cars Zhang Shouwang a éprouvé une certaine responsabilité viv-à-vis de la situation sociale et politique en tant que musicien, il a aussi avoué que la musique de Cui Jian représentait plutôt un idéalisme et un esprit collectif, qui se distingue considérablement de la sienne et du temps moderne où il vivait.⁴⁶² D'ailleurs, l'esprit et l'idéalisme collectifs paraissant dépassés et lointains pour Zhang Shouwang sont en même temps la source de l'héritage « révolutionnaire » que le *Yaogun* assume depuis son apparition en Chine, comme le critique de musique chinois Li Wan 李皖 l'a affirmé dans un article dédié au « 30 ans du développement du rock chinois » en 2008 :⁴⁶³

这一个时期，摇滚乐是文化英雄的一部分，不止是它，诗歌、小说、艺术、电影、哲学也分别有它的民族英雄，代表着精神解放的力量。摇滚乐手不像是音乐家倒像是战士，摇滚乐场景不像是演唱会倒像是神话，充满了象征和仪式意味。但针对主流意识形态的摇滚乐一直存在。⁴⁶⁴

⁴⁶² Voir l'interview de Zhang Shouwang avec son *manager* et aussi le patron du bars D-22, Michael Pettis, Zhang Shouwang a affirmé : "我认为，崔健所歌唱的和他所经历的，与我和我的朋友所处的时代有很大的不同。他的音乐更合理想主义的一代人。那个年代的人对音乐和城市生活知之甚少，他们更加关心世界的变化。而我们则更加愤世嫉俗，所以我们更加喜欢艺术。" [Je pense que la musique de Cui Jian et son expérience se distinguent radicalement avec le temps où vivent moi et mes amis. Sa musique était faite pour la génération idéaliste, les gens de l'époque ne savaient pas grand chose sur la musique et la vie urbaine, ils s'intéressaient plutôt à la situation internationale. Cependant, nous sommes plus cyniques et nous nous intéressons plus à l'art lui-même], <http://www.class01.com/news/104681.htm> (consulté le 17-05-2013) .

⁴⁶³ Sur l'héritage « révolutionnaire » du *Yaogun*, voir l'analyse dans la première partie de ce travail, voir aussi Andreas Steen, "Long Live the Revolution? - The Changing Spirit of Chinese Rock", in *Popular Music and Human Rights*, London, Ashgate, 2011. Voir aussi l'ouvrage du même auteur, *'Voices of the Mainstream' - Red Songs and Revolutionary Identities in the People's Republic of China*, New York, Routledge, 2012.

⁴⁶⁴ Li Wan 李皖 « Reqing shi ruhe lengque de : zhongguo yaogun sanshinian » 热情是如何冷却的-中国摇滚 30 年 [Comment la passion s'est refroidie : les trente ans du rock chinois], in *Nanfang zhoumo* 南方周末 ou *Southern Weekly*, <http://www.infzm.com/content/21015> (consulté 17-05-13) .

Pendant cette période, (ie: les années 1980), le *Yaogun* était une partie des « héros culturels », non seulement pour le *Yaogun*, mais pour le poème, le roman, l'art, le cinéma et la philosophie, ils ont tous leur propre « héro » respectif, ils représentent au total une force émancipatrice de l'esprit. Les rockeurs ressemblaient plutôt aux soldats que des musiciens, et les concerts du *Yaogun* ressemblaient plutôt aux mythes qu'à des spectacles, il y avait plein d'éléments symboliques et rituels. Aujourd'hui, le *Yaogun* en tant qu'adversaire de l'idéologie dominante existe toujours.



Figure 21. L'affiche du concert du *Yaogun* en 2010 au « stage d'ouvrier à Pékin » ou *Beijing gongren tiyuguan* 北京工人体育馆 ; intitulé « Nufang, Yaogun yingxiong yanchanghui » 怒放, 摇滚英雄演唱会 [Epanouissement : le concert des héros du *Yaogun*], Cui Jian a chanté « *Yiwu suoyou* » 一无所有 [Je n'ai rien], considérée comme la première chanson du *Yaogun* en Chine dans le même stade en 1986.

Source :

<http://www.douban.com/event/12230576/>
(consulté le 17-04-14)

Si la consommation de l'« héritage révolutionnaire » était le premier grand Mythe (en même temps le plus familier) dans le labyrinthe des Mythes de « la musique indépendante chinoise » jusqu'à nos jours, parallèlement à ce courant, au cour de la première décennie du nouveau millénaire, avec de nombreuses fondations des labels indépendants (par les chinois et les non-chinois), un autre grand courant qui avait l'air complètement contraire à l'idéologie, le tabou et la mémoire « révolutionnaire » en Chine s'est dessiné progressivement. Cette nouvelle « scène » regroupe les jeunes groupes émergeant chinois (la plupart sont toutefois basé à Pékin) qui se penchent plutôt vers les nouveaux « genre » musicaux (le *noise*, l'improvisation, le *post-punk*, la musique électronique et expérimentale). Parmi les musiciens dans ce courant, une grande majorité composent uniquement en anglais et ne chantent qu'en anglais ou bien jouent sans parole, la plupart ont leurs intitulés de groupe en anglais ou en lettres latines aussi.

Pour conclure, ces musiciens et groupes n'utilisent pas des icônes, des symboles « révolutionnaires », ou bien « chinois » pour ainsi dire, dans leurs représentations et

pratiques afin de s'identifier et « se distinguer » des groupes « occidentaux ». Autrement dit, ils représentent un nouveau Mythe complètement indépendant du Mythe « révolutionnaire » du *Yaogun*, qui a obtenu à partir du nouveau millénaire une attention considérable à « l'intérieur » et à « l'extérieur » de la Chine. Nous allons les désigner comme les « néo-héros » de la musique chinoise « cosmopolite », dont la plus célèbre représentation pourrait être le phénomène culturel lié avec le label Bingmasi 兵马司 (Maybe Mars).

Bingmasi 兵马司 (Maybe Mars) fut fondé à Pékin en 2007 par plusieurs membres en tant que projet additionnel au club de musique D-22 dont la figure la plus importante serait sans doute Michael Pettis, ancien banquier du Wall Street, professeur de finance à l'Université de Pékin le jour, il se fait mécène de la scène indépendante pékinoise à ses heures perdues. La présentation sur site officiel du Maybe Mars est la suivante :

Maybe Mars is a new record label and production company dedicated to the innovative sound of young China. Supporting our bands and musicians fully in their production, recordings and performances in China and overseas.⁴⁶⁵

Maybe Mars est un nouveau label et société de production dédiée au son innovant des jeunes chinois. Nous soutenons pleinement nos groupes et musiciens dans la production, l'enregistrements et l'organisation de spectacles en Chine et à l'étranger.

⁴⁶⁵ Selon plusieurs articles apparus sur des médias anglophones variés en ligne, Michael Pettis a joué un grand rôle dans l'épanouissement de la musique indépendante chinoise à Pékin. Ancien banquier et participant des cultures de club de musique aux États-Unis dans les années 1960, il est arrivé en Chine au début des années 2000, il est non seulement l'investisseur principal du bar D-22 et du label Maybe Mars, mais aussi un soutien primordial en terme de promotion, diffusion et de marketing des groupes signés avec Maybe Mars. Selon lui, la scène de musique indépendante chinoise ressemble bien à celle dans les années 1960 aux États-Unis, et il est allé installer en Chine afin de « expérimenter les moments historiques ». voir son site personnel officiel <http://www.mpettis.com/>; sur l'aspect concernant la scène de la musique indépendante chinoise et Michael Pettis, voir Christen Cornell, “Beijing Buzz: D-22, Maybe Mars, and Michael Pettis” in http://blogs.usyd.edu.au/artspacechina/2011/03/beijing_buzz_d22_maybe_mars_an.html ; Dexter Roberts, “Michael Pettis: Rocking Chinese Finance” in *BloombergBusinessweek Magazine*, <http://www.businessweek.com/stories/2009-02-18/michael-pettis-rocking-chinese-finance>; Andy Best, “D22 Closing: Full Interview with Founder Michael Pettis” in <http://www.kungfuology.com/andybest/2012/01/d22-closing-full-interview-wit.html>, (tous consultés le 20-05-2013). L'interview de Michael Pettis cité dessus est l'extrait de l'article sur le site officiel du Maybe Mars, <http://maybemars.org/> (consulté le 20-05-13)

En 2007, peu de temps après la fondation du label Maybe Mars, ils ont publié les trois premiers albums des trois premiers groupes signés par le label : Carsick Cars - *Carsick Cars*, Snapline - *Party Is Over*, Pornostar, Joyside - *Booze At Neptune's Dawn*. Ces trois albums, selon le discours officiel du Maybe Mars, sont « remarquables et historiques », en même temps, les publications de ces trois albums étaient s un événement culturel symbolique, signifiant une sorte de « nouveau paysage musical » avec l'introduction de « sang neuf » dans le monde de la « nouvelle musique chinoise » :

成立于 2007 年 9 月。厂牌创立之初，即发行了具有历史意义的三张唱片：Joyside - *Booze At Neptune's Dawn*，Carsick cars - *Carsick Car* 及 Snaplin - *Party Is Over, Pornostar*。就从这三张具有划时代意义的唱片开始，兵马司唱片不断地在为中国的 New Music 景象注入新的血液。⁴⁶⁶

Fondé en septembre 2007, le label (*Maybe Mars*) a publié tout de suite trois albums historiquement signifiants : Joyside - *Booze At Neptune's Dawn*, Carsick cars - *Carsick Cars* et Snapline - *Party Is Over, Pornostar*. C'était justement à partir des publications de ces trois albums remarquables, que Maybe Mars a commencé successivement à introduire du sang neuf et à renouveler le paysage de la nouvelle musique chinoise.

Certes, en regardant simplement les intitulés de ces groupes et de ses albums, ainsi que le siteweb officiel du Maybe Mars bilingue (en chinois et en anglais), nous ne pouvons nous douter trop que la Chine (ou du moins une partie de la Chine, surtout celle dans le Pékin urbain) est déjà sous le toit d'un véritable Modern Sky, et que la jeune génération des musiciens chinois, appelée « la sixième génération » est entré dans un véritable contexte « mondial » et « cosmopolite ». ⁴⁶⁷ C'est-à-dire du moins en

⁴⁶⁶ Le discours sur le site officiel du Maybe Mars, cité par plusieurs médias en ligne à l'occasion du spectacle des cinq ans d'anniversaire de la fondation du Maybe Mars dans plusieurs villes chinoises, afin de présenter le label et leurs groupes. Nous pouvons citer ici quelques exemples, « Qingnian Zhongguo zhisheng » 青年中国之声 [Le son de la jeunesse chinoise] in *Wenyi shenghuo zhoukan* 文艺生活周刊, <http://zhoukan.cc/2012/09/19/put-into-life-and/> (consulté le 21-05-2013) ; la présentation rétrospective du « cinq ans du Maybe Mars » sur le site de musique *Xiami* 虾米, <http://www.xiami.com/events/bingmasi> (consulté le 21-05-2013).

⁴⁶⁷ Maybe Mars a publié récemment un album du recueil des artistes sous le label, intitulé *Generation 6* ou *Diliudai xinsheng* 第六代新声 [La sixième génération], cette façon de dénomination résonne incidemment avec celle dans les critiques cinématographiques chinoises, mais nous pouvons toutefois sentir une certaine tentative en commun entre ces deux mondes, de « se distinguer » de la génération précédente. Voir la liste des albums publiés

l'apparence, il n'y a plus de décalage ou de « distinction » dans le sens de Bourdieu, entre ces musiciens chinois et les autres musiciens du monde, qu'il soit linguistique, tempo-spacial ou culturel, car ils partagent les mêmes codes urbains et des même références de « musique alternative » ou *Indie*, voire la même langue - anglais (langage « unicode » à l'ère Internet), vis-à-vis des jeunes auditeurs de musique (urbains) d'autres coins du monde.⁴⁶⁸

Si pendant les années 1990, le « avant-gardistes » de la musique populaire chinoise comme Shen Lihui du groupe Qingxing 清醒 (Sober), et les groupes qui faisaient partie du *New Sound of Beijing Mouvement* ont déclaré une certaine « nouveauté » et la « nouvelle conscience » individuelle, dite « urbaine » et « moderne » par rapport au « vieux rockeur » comme Cui Jian et Tang Chao 唐朝 (Tang Dynasty), nous ne pouvons nous empêcher de demander, mais dans quel sens s'inscrit cette nouvelle génération - par quelle définition et selon la définition de qui ? Ce « nouveau paysage musical » proclamé par Maybe Mars s'adresse à qui finalement ?

Charles Saliba, co-fondateurs du D-22 et du label Maybe Mars a avoué dans un interview que nous avons réalisé par mail avec lui en février 2010 que D22 « est déficitaire, qu'ils s'intéressent plus à la musique, qu'aux affaires. Leur objectif consiste à identifier des musiciens de talent à travers la Chine, de leur fournir une "maison" et de les soutenir par tous les moyens possibles ». Il a aussi insisté que la mission du D22 et Maybe Mars consiste également à « éduquer les auditeurs locaux ».⁴⁶⁹ Nous trouvons également les propos similaires du Saliba dans un autre article :

chez Maybe Mars, <http://maybemars.org/index.php/cds/?lang=en> (consulté le 21-05-2013).

⁴⁶⁸ Avec la démocratisation d'Internet à partir de la fin des années 1990 en Chine, « la sixième génération » des musiciens chinois avaient grandit en partageant presque les mêmes informations et références musicales simultanément avec les musiciens d'autres parties du monde. Dans un interview, le chanteur-leader de Carsick Cars Zhang Shouwang a répondu la question « Pourquoi votre groupe pourrait être le seul groupe chinois sélectionné par le groupe américain Sonic Youth pour jouer ensemble pour leur tour en Chine ? », en réclamant qu'ils partageaient les mêmes références de musique que Sonic Youth, tels que les groupes suivants : Velvet Underground, Glenn Branca, The Fall, Suicide, The Stooges, Ramones. Voir <http://ent.sina.com.cn/y/2007-03-28/15561496699.html>, (consulté le 22-05-2013).

⁴⁶⁹ L'extrait de l'interview, texte d'origine en anglais: "It works by still losing money. We care about the music, not good at business. We carefully select the best musicians we come across in China, and provide a 'home' for them, and support them in any way necessary. We also aim to educate the audiences here", tiré de l'interview via Email de l'auteur du travail présent avec Charles Sabila, Lei PENG < babynumb@gmail.com > "about D-22 and Maybe Mars", message envoyé à Charles Sabila <charles.saliba@gmail.com>, 17/02/2010.

China's independent music scene is growing fast due in part to the attention Chinese rock bands have recently been receiving. In order for a band to be successful they need to have a reliable place to play and a strong record label behind it, just being good simply isn't enough.⁴⁷⁰

La scène musicale indépendante de Chine connaît croissance rapide notamment grâce à l'attention que les groupes du rock chinois ont récemment reçue. Pour qu'un groupe soit couronné de succès, ils doivent avoir un endroit solide pour jouer et un label bien fort derrière lui, le talent ne suffit pas.

Certes, nous ne pourrions douter de la bonne volonté de soutenir les musiciens locaux chinois à travers les propos de Charles Saliba, et afin d'attirer l'attention de la majorité du public, une certaine « infrastructure » solide (au plan matériel) est sans doute nécessaire aussi. Cependant, encore une fois, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer cette logique qui a l'air quasiment « naturelle » mais en même temps révélatrice de l'hégémonie culturelle et artistique du « centre du Rock » derrière ces propos. Car, si la mission de D22 était d'« éduquer les auditeurs locaux », cela implique systématiquement déjà une hypothèse : celui qui « enseigne » est placé dans une position supérieure sur le plan hiérarchique, ou bien qui possède une certaine « autorité légitime », par rapport aux ceux qui « reçoivent les enseignement ». Rappelons-nous encore une fois la double construction du Mythe autour du Rock dans le sens général, et dans le contexte spécifique des années 1990 en Chine que nous avons évoqué précédemment, nous pourrions toutefois confirmer que, dans la « Nouvelle ère », même si sous l'apparence de la « démocratie informatique » grâce à la généralisation d'Internet et d'un *look* plus ou moins « cosmopolite » - les intitulés, les contenus et la façon d'interpréter les morceaux en anglais par exemple, les groupes chinois appelés « indépendants » ou « alternatifs » ressentent toujours un certain complexe concernant leur « légitimité » à la fois musicale et identitaire, surtout vis-à-vis du « centre du Mythe du Rock » : les États-Unis et la Grande Bretagne.

Durant la période de la transformation socio-culturelle chinoise depuis une trentaine d'années, la musique populaire n'est pas le seul « champ » de révélation de cette « hégémonie » euro-américaine. Dai Jinhua a fait référence au phénomène de « la fièvre des États-Unis » dans les années 1990 en Chine en affirmant que c'est en effet une

⁴⁷⁰ L'article sur le site officiel du CRI - *Zhongguo guoji guangbo diantai* 中国国际广播电台 (*China Radio International*), intitulé “ Charles Saliba: Mining China's Music Underground ” <http://english.cri.cn/7146/2011/03/22/2001s627893.htm>, (consulté le 22-05-2013) .

affirmation de l'hégémonie américaine latente sur le plan à la fois culturel et idéologique :⁴⁷¹

好莱坞大片和《魂斗罗》等等电子、电脑游戏一起被狂热接受，中国消费者从中分享着美国英雄拯救人类的梦幻，毫无反感、拒斥。... 如果说，“中国人”身份与“国货”的组合，成为广告景窗间透出的新鲜的声音，那么，它也只能算作这一绚丽拼盘上的花色之一。如果说，此时“国货”开示凸现其“中国”特征，那么，美国或西方大跨国公司却依然“代表”着“世界”。⁴⁷²

Les films hollywoodiens et le jeu vidéo comme « Contra »⁴⁷³ fanatiquement acceptés en Chine, les consommateurs chinois partageaient par-dessus le fantasme du « superbe héros américain » qui a sauvé le monde, sans aucune aversion et réserve. [...] Si l'association de « l'identité chinoise » et des « produits natifs » sont devenus à ce moment-là une nouvelle tentative à travers les vitrines, alors qu'elle n'était seulement qu'une jolie décoration dans le hors-d'œuvre. S'il est vrai que le « produit natif » représente une certaine « caractéristique chinoise », alors que ça seraient toujours les États-Unis ou les grandes entreprises occidentales qui représentent « le monde ».

⁴⁷¹ Dai Jinhua a parlé des deux courants sociaux co-existant mais contradictoirement opposés durant les années 1990 en Chine, d'un côté c'est la « vague du nationalisme chinois », représentée par la popularisation nationale d'un livre qui s'inscrit dans le cadre de la littérature populaire, intitulé *Zhongguo keyi shuo bu : lengzhanhou shidai de zhengzhi yu qinggan jueze* 中国可以说——冷战后时代的政治与情感抉择, [La Chine peut dire non : les choix politiques et émotionnels dans l'ère d'après la « guerre froide »], publié en 1996. D'autre côté, c'est les implantations croissantes des entreprises et des capitaux internationaux, en particulier venant des États-Unis, représentant par les importations et les succès des films, les jeux vidéos et d'autres produits culturels américains. Voir Dai Jinhua, *Yinxing shuxie*, pp.189-196.

⁴⁷² Dai Jinhua, *Yinxing shuxie*, pp.191-192.

⁴⁷³ *Contra* ou *Hundouluo* 魂斗罗 en chinois connu aussi sous le nom de *Gryzor*, ou bien encore *Probotector* en Europe, est un jeu vidéo d'action de type *shoot'n jump* de 1987, développé et édité par la société des jeux vidéos japonaise *Konami* sur borne d'arcade. Les personnages principaux dans ce jeu sont à d'apparence occidentale, le « héros » doit éliminer le maximum d'ennemis tout en évitant leurs tirs et atteindre la fin des niveaux pour battre les boss. Le jeu a connu un succès énorme chez la jeune génération en Chine au début des années 1990, quand les plate-formes familiales du jeu vidéo importées du Japon ont apparu dans le marché chinois. Ce jeu a été converti sur plusieurs générations des plate-formes de jeu après.



Figure 22. L'affiche du spectacle au *Livehouse Yugongyishan* 愚公移山 à Pékin le 12 janvier 2013, organisé par le label Maybe Mars. Le slogan sur l'affiche est « la recommandation du média de musique d'autorité : les groupes les plus attendus en 2013 » (The Authority of the Music Media Recommend: the Most Anticipated Bands in 2013), nous trouvons l'affiche uniquement en anglais, même si le site du Maybe Mars est censé être bilingue.

Source : <http://maybemars.org/index.php/shows/anticipated-bands-2013/?lang=en> (consulté le 25-05-2013).

Si cette « hégémonie » que nous venons de démontrer à travers quelques paroles prononcés par les membres principaux du label Maybe Mars restaient toutefois implicite et latente, il est devenu plus ou moins évident quand Maybe Mars a lancé un spectacle en vue de promouvoir les « groupes chinois les plus attendus en 2013 » (The Most Anticipated Bands in 2013), en se présentant comme « l'autorité du média musical » (The Authority of the Music Media, voir l'affiche du spectacle ci-contre).⁴⁷⁴ Si nous associons l'arrière plan personnel du fondateur de D22 et de Maybe Mars Michael Pettis (ancien banquier du Wall Street, activiste dans la culture des clubs des années 1960 à New York), ça ne serait pas moins arbitraire de tirer une conclusion : l'hégémonie culturelle des États-Unis, représenté par le Mythe du Rock répandu partout dans le monde, n'a jamais disparu, du moins en Chine. Il possède encore et toujours une position primordiale dans les imaginaires des musiciens, des auditeurs ainsi que les médias de masse dans la « Nouvelle ère ». Ainsi, « l'autorité du média musical » proclamée par Maybe Mars pourrait être interprétée d'une certaine manière, un « pouvoir symbolique », qui incarne la couronne de la hyper-hégémonie des États-Unis dans le monde actuel, qu'il soit sur le plan économique, politique ou culturel. Ce « pouvoir symbolique » est, depuis une quarantaine d'années (à partir de la fin des années 1970, suite à la politique de réforme et d'ouverture de RPC), partagé

⁴⁷⁴ C'est un spectacle qui a eu lieu dans *Yugongyishan* 愚公移山, une des *Livehouses* les plus actives à Pékin, afin de promouvoir les groupes et les musiciens « les plus attendus » sélectionnées par Maybe Mars. Voir le site officiel du Maybe Mars sur cet événement, <http://maybemars.org/index.php/shows/anticipated-bands-2013/?lang=en> (consulté le 22-05-2013).

volontairement ou inconsciemment, par la conscience collective des intellectuels chinois et l'imaginaire populaire de la majorité de la population chinoise.⁴⁷⁵

À l'ère d'Internet, où le biais et la dimension ainsi que les « récepteurs » de la circulation d'informations y compris les informations sur la musique populaire sont devenues illimités, indéterminables, « démocratiques en apparence » et inévitablement « trans-culturels », et qu'une frange des jeunes musiciens chinois ont manifesté une certaine « caractéristique cosmopolite » comme les groupes chez le label Maybe Mars, qui insistent pas forcément sur leur spécificité dite « chinoise » au marché local. Quand il s'agit de la promotion ou de la circulation dite « internationale », nous retrouvons toutefois dans la représentation des groupes chinois, une stratégie utilisée délibérément par des producteurs « étrangers », bien au contraire des images des groupes du label Maybe Mars représentés en Chine, qui prône avant tout une « caractéristique chinoise », et en particulier, un « héritage révolutionnaire chinois », ayant objectif probablement de s'adapter au besoin du marché extérieur et d'attirer l'attention du monde « occidental », ou bien pour satisfaire les imaginaires des auditeurs occidentaux d'une Chine « révolutionnaire », issue du mode de pensée typiquement « guerre-froide » et de la manifestation de l'hégémonie culturelle du monde « occidental » en général.⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ Voir la discussion dans la première partie de cette thèse sur la construction de conscience collective des intellectuels chinois pendant les années 1980, qui est considérablement influencée par les courants philosophique et intellectuels européens au dix-neuvième siècle, introduit par le biais des institutions scientifiques américaines ensuite et afin d'arriver en Chine.

⁴⁷⁶ Voir les images de pochette citées ci-contre, les deux CDs sont produits par le producteur d'origine anglaise Martin Atkins en 2007, le premier album incluent des pistes de remixage par Atkins en utilisant des différents éléments tissés de la musique populaire chinoise, le deuxième est intitulé *Look Directly into the Sun: China Pop 2007*, qui est en effet une compilation des chansons des groupes chinois appartenant au label Maybe Mars. Martin Atkins est un batteur, chanteur et producteur du rock britannique, Son nom est attaché à plusieurs formations emblématiques des styles comme post-Punk, rock indépendant et metal industriel. Jonathan Campell a aussi discuté cette problématique dans son œuvre sur le *Yaogun*, il affirme: “but the point remains that an overseas audience approaches a Chinese rock band differently because they will always be Chinese first and rock band second.” [Mais le problème réside toujours dans le fait que les audiences à l'extérieur de la Chine ont toujours une approche d'appréciation différente concernant le rock chinois, car il devrait être d'abord un groupe « chinois », et ensuite une groupe du Rock], voir Campbell, *Red Rock*, p.233.



Figure 23. Les pochettes des deux albums produits par le producteur anglais répandu Martin Atkins et publiés par le label indépendant américain Bloodshot Record basé à Chicago en 2007, intitulés respectivement *Martin Atkins' China Dub Soundsystem: Made in China* et *Look Directly Into The Sun: China Pop 2007*

Source : <http://www.bloodshotrecords.com/album/martin-atkins-china-dub-soundsystem-made-china>. (consulté le 25-05-2013)

Si dans la mode de pensée style « guerre-froide », il y a des conflits entre le « chinois », le « révolutionnaire » ou bien le « local » vis-à-vis de l'« occidental », l'« international » ou bien le « cosmopolite », ce qui a été voilé ou caché profondément, derrière cette type d'opposition dualiste et évidente, est une procédure latente de la production des « classes » à l'intérieur de la société chinoise de nouveau au cours des années 1990 par la redistribution des richesses matérielles suite à la transition économique et sociale.⁴⁷⁷ De fait, la transformation économique suite à la nouvelle politique a considérablement facilité et accéléré la privatisation des services publics dans beaucoup de secteurs, d'une façon fondamentalement capitaliste mais toujours sous le contrôle du régime socialiste. Enfin, comme Guy Debord décrit la société européenne

⁴⁷⁷ Nous employons le terme « de nouveau » ici parce que la « lutte des classes » ou *jieji douzheng* 阶级斗争 devient problématique en Chine après la Révolution Culturelle, en particulier après la chute de la « Bande des Quatre » - *sirenbang* 四人帮, des termes tels que « la lutte », « la classe » sont devenus des termes sensibles et sont connotés négativement par le discours dominant dans la société chinoise. C'est ainsi que les intellectuels chinois ont plus ou moins évité d'employer ce terme pendant les années 1980, qui coïncide avec la politique de l'autorité chinoise en vue d'un développement économique à tout prix sans devoir faire le procès de la Révolution Culturelle. Néanmoins, la connotation du terme « classe » que nous appliquons ici a considérablement changé par rapport à celle pendant la Révolution Culturelle, il implique dans le contexte des années 1990 plutôt une « fabrication de la classe moyenne » dans l'imaginaire collective de la société chinoise. Sur le détournement des problématiques concernant les « classes » et la Révolution Culturelle, voir l'œuvre de Dai Jinhua, pp.45-53.

dans les années 1960 par l'expression « la séparation achevée » - l'aliénation des gens et du monde accomplie, nous pourrions, par une sorte d'assimilation, considérer que la société chinoise pendant les années 1990 et jusqu'à nos jours, était et est toujours dans une procédure « en cours », de la « séparation ». Car finalement, dans une structure sociale capitaliste, les critères de la séparation ou de la catégorisation sont essentiellement des capitaux économiques que possèdent les différents agents sociaux et individus, suivant la logique classique du capitalisme. C'est ainsi que les propos de Guy Debord rédigés il y a presque 50 ans retrouvent ici bien leur sens pour comprendre la situation actuelle en Chine :

En concentrant en elle l'image d'un rôle possible, la vedette, la représentation spectaculaire de l'homme vivant, concentre donc cette banalité. La condition de vedette est la spécialisation du *vécu apparent*, l'objet de l'identification à la vie apparente sans profondeur, qui doit compenser l'émiettement des spécialisations productives effectivement vécues. Les vedettes existent pour figurer des types variés de styles de vie et de styles de compréhension de la société, libres de s'exercer *globalement*. Elles incarnent le résultat inaccessible du *travail* social, en mimant des sous-produits de ce travail qui sont magiquement transférés au-dessus de lui comme son but : le *pouvoir* et les *vacances*, la décision et la consommation qui sont au commencement et à la fin d'un processus indiscuté. Là, c'est le pouvoir gouvernemental qui se personnalise en pseudo-vedette ; ici c'est la vedette de la consommation qui se fait plébisciter en tant que pseudo-pouvoir sur le vécu. Mais, de même que ces activités de la vedette ne sont pas réellement globales, elles ne sont pas variées.⁴⁷⁸

Enfin, la reconstruction de la rhétorique « révolutionnaire » dans la consommation, n'est qu'un résultat conduit par l'intérêt économique et purement spectaculaire, et ce besoin s'inscrit toujours dans le besoin fondamental de la logique du marché : le désir éternel pour un « Autre » bien différent et « exotique », tout comme la stratégie utilisée très souvent dans le secteur dit de « la musique du monde » (world music) dans l'industrie musicale. En même temps et ironiquement, ce qui est « exotique » pour les « occidentaux » est l'image d'une Chine « révolutionnaire » ou « ancienne », mais pour les « jeune citadin chinois », c'est bien le monde « occidental », autrement dit, le monde « moderne », et l'image d'une Chine « cosmopolite », sans avoir recours à l'héritage d'une Chine « révolutionnaire » ni « ancienne ». Les énoncés du

⁴⁷⁸ Debord, *La société du spectacle*, pp.55-56.

chanteur leader Wu Tun 吴吞 du groupe *underground* répandu dans les années 1990 Shetou 舌头 (Tongue) lors d'un interview récent nous l'a bien affirmé :⁴⁷⁹

2000 年后就更有意思了。2007 年夏天，我们参加了新疆克拉玛依的一个音乐节，参加演出的大多是当地的乐队，十几个乐队，80% 用英语演唱，在远处看来像国外的音乐节。不过石油工人的领导们、孩子们都很开心，脸上有自豪感。⁴⁸⁰

Il est devenu plus intéressant après l'année 2000. L'été de 2007, nous avons participé un festival de musique dans la ville de *Kelamayi* de la province de *Xinjiang*, la plupart des groupes qui ont participé à ce festival étaient des groupes locaux, une dizaine des groupes environ, dont 80% chantaient en anglais, il ressemblait à un festival de musique étranger si on regardait de loin. Cependant, les chefs des sociétés pétrolière locales et leurs enfants étaient tous très contents, il y avait de la fierté dans leurs expressions.

C'est ainsi un des Mythes sur la scène du *Yaogun* qui s'est divisée en segments teintés des « touches cosmopolites » sur l'apparence, représentés par une sorte de mimétisme conscient, ou une certaine créativité provoquée par la massification d'Internet et la « quasi libre » circulation des informations avec le reste du monde. En effet, à part la reconstruction ou le détournement de la rhétorique « révolutionnaire », cette « quasi libre » circulation d'informations a suscité également, les envies et les besoins de « s'émanciper » sur un plan plus large, qui conteste le cadre hiérarchique et « traditionnel » du monde du Rock et du *Yaogun* lui-même - tout comme « l'implosion interne » du monde du *Yaogun* par l'apparition des communautés *underground* pendant les années 1990. Dans la « Nouvelle ère », cette « implosion » se manifeste plus

⁴⁷⁹ Shetou 舌头 (Tongue) est un groupe chinois fondé au début des années 1990 dans la province de Xinjiang 新疆, la région où résident la plupart de « l'ethnie ouïgoure » au nord-ouest de la Chine, ils sont considérés comme un des groupes *underground* chinois les plus représentatifs par les critiques des musiques. Ils ont fait des échos considérables et ont bouleversé la scène de la musique *underground* par leurs spectacles osés et l'air brutal à la fin des années 1990, mais le groupe ont arrêté de jouer régulièrement à cause des changements des membres. Pour une études analytique et approfondie sur le spectacle et la pratique musicale du groupe, voir Jeroen Groenewegen, *Tongue: Making Sense of Underground Rock of Beijing 1997-2004*, in siteweb *RockinChina* http://www.rockinchina.com/w/Tongue_-_Making_sense_of_Beijing_underground_rock_1997-2004 (consulté le 25-05-13).

⁴⁸⁰ L'interview avec Wu Tun, « "Shetou", fanzheng doushi si, xiwang shijie geng meihao ba » “舌头”，反正都是死，希望世界更美好吧[« La langue », en tous cas on va tous mourir, espérons que le monde soit meilleur], in *Nanfang renwu zhouban* 南方人物周刊 ou *Southern People Weekly*, voir <http://www.infzm.com/content/32969>, (consulté le 18-05-2013).

précisément, par les revendications dans la pratique musicale, des individus auparavant situés en marge de la société par rapport à ceux qui étaient dans le « centre » ou le *mainstream*, ces individus à la marge sont souvent constituées par des femmes - « le deuxième sexe », les « petites gens » ou *xiaorenwu* 小人物, les gens ordinaires autrement dit (surtout par rapport à la classe moyenne aisée, dans une société structurée selon la logique capitaliste) et les « minorités » ou *minzu* 民族 - afin de « se construire » et de « se confirmer ». Même si ce sont des phénomènes survenus au cours de la première décennie du nouveau millénaire et en pleine « construction », nous pouvons toutefois retrouver dans ces procédures, certaines tentatives et des agents actifs en vue de constituer des nouveaux Mythes.⁴⁸¹ Prenons ici un échantillon le plus représentatif parmi tous ces « sub-Mythes » : la négociation du sexe féminin dans la représentation et la pratique musicale dans la sphère de « la musique indépendante chinoise ».

C. *Women on noise*

Le monde du Rock est depuis son existence, sous la domination masculine. Le Mythe du Rock et du *Yaogun* sont remplis des figures masculines, tribales, brutales, des guitares électriques, les vestes en cuir et des cheveux longs, aussi des figures parfois violentes et extrêmes (les représentations dans le monde du *death metal* et *Punk* par exemple). Le nombre d'images féminines dans la sphère du Rock et du *Yaogun* est particulièrement limité par rapport à l'autre genre sexuel opposé. Peter Wicke nous a affirmé dans la conclusion de son œuvre sur la sociologie du Rock, que même parmi les images féminines existantes dans le monde du Rock, la majorité est liée étroitement avec la sexualité et des clichés basés sur le fantasme masculin.

There is no doubt that the illusions which once assigned to rock music the power to undermine social relations, to explode them and to build a more human, a "better" world in their place have long since faded away. Such a world would in any case have been one of unrestrained masculinity; one which would not even have offered ideals for the other half of humanity, women. The role of women in

⁴⁸¹ Pour les nouvelles voix dérivée de la scène du *Yaogun* et les négociations identitaires des différents groupes d'individus situés en marge de la société, tels que les femmes et les « minorités » ou *minzu* 民族, voir Nimrod Baranovitch, *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics (1978-1997)*, Berkeley, University of California Press, 2003.

rock culture was always modelled on the clichés of pubescent male adolescents.⁴⁸²

Il n'y a aucun doute que les illusions qui, accordaient auparavant à la musique rock le pouvoir d'ébranler les relations sociales, de les faire exploser et de construire un « meilleur » monde plus humain à leur place ont depuis longtemps disparu. Un tel monde s'il y aurait lieu sera en tout cas l'un des mondes imprégnés par une masculinité effrénée; celui qui n'aurait même pas offert des places et des pensées pour l'autre moitié de l'humanité, les femmes. Le rôle des femmes dans la culture rock a toujours été calqué sur les clichés d'adolescents masculins tout juste pubères.

« On ne naît pas femme, on le devient ». Simone de Beauvoir fut la première à mettre en évidence la différence entre le sexe biologique et le sexe social.⁴⁸³ Selon Simone de Beauvoir, le genre est défini comme la construction sociale et culturelle de la différence des sexes. Ce qui signifie qu'il existe un genre masculin et un genre féminin qui sont identifiables résultant de règles précises et de pratiques sociales qui organisent une société donnée. Si au plan idéologique, le « champ » du Rock représente dès le début des rapports de pouvoir, le féminin peut alors se définir comme une construction sociale mettant en avant une identité féminine qui se différencie et qui est identifiable dans la pratique musicale liée avec le Rock ou le *Yaogun*. Quand il s'agit de la sphère de « la musique indépendante chinoise », depuis la « Nouvelle ère », de nombreuses figures féminines ont surgi et ont dessiné au fur et mesure un nouveau paysage important.⁴⁸⁴

⁴⁸² Peter Wickle, *Rock music*, p.174.

⁴⁸³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe, tome 1*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 285-286.

⁴⁸⁴ Depuis la naissance du *Yaogun* au début des années 1980 en Chine, les figures féminines restaient presque toujours absentes. Il n'y avait qu'un seul groupe entièrement composé par des membres féminins pendant les années 1980 - Yanjingshe 眼镜蛇 (Cobra), qui ont été invité au concert intitulé « Rock in Berlin 1993: The Chinese Avant-Garde » à Berlin en 1993. Selon Campbell, les membres du groupes n'étaient pas conscientes du côté « féministe » du groupe avant de partir en Allemagne, jusqu'au moment où elles étaient invitées par un producteur américain pour faire une tournée aux États-Unis après leur performance en Allemagne, ce producteur voulait que le groupe change leur nom en « China Doll », et mettre des tenues plus sexy, pas d'une manière grossière mais d'une manière innocente. Le groupe a effectué leur tournée aux États-Unis en refusant de faire des modifications sur le nom du groupe et leurs tenues. Voir Campbell, *Red Rock*, pp. 161-162. En dehors du groupe Cobra, il y avait quelques autres figures féminines connues par le grand public dans la sphère du *Yaogun* tout au long des années 1990, comme Luo Qi 罗琦, Jiang Xin 姜昕, mais au total les voix féminines restaient presque complètement une page blanche jusqu'à la fin des années 1990. Pour une étude anthropologique sur la représentation féminine dans le Rock en Chine (en particulier sur le groupe Cobra) voir Cynthia P. Wong, *Lost Lambs: Rock, Gender*,

Plusieurs questions se posent alors : l'identité féminine trouve-t-elle une place dans la sphère de « la musique indépendante chinoise » ? Quelles sont les représentations du féminin dans cette sphère ? Partons du postulat que le Rock est une culture surtout masculine (le Rock, ou bien le Mythe du Rock se veut violent, tribal, sexuel) et donc la question est de savoir comment les femmes intègrent (difficilement ou non) ce milieu masculin, avec ou sans une nouvelle étiquette ou stratégie, enfin, quels sont des nouveaux Mythes constitués à travers les pratiques par ces figures féminines sur la scène de « la musique indépendante chinoise » ? Nous proposons ici quelques études de cas qui nous permettent de regrouper les différents « styles » dans les représentations et d'esquisser quelques grandes tentatives de négociations des figures féminines, dans l'océan des spectacles musicaux de « la musique indépendante chinoise » principalement masculin.

a). L'enjeu de la (anti)sexualité - Hang on the Box^{*}

Les femmes et la sexualité forment une projection éternelle dans le fantasme masculin et a étendu sa dimension dans presque tous les domaines culturels (surtout la culture populaire diffusée par le biais des médias de masse) et dans tous les aspects de la vie quotidienne. Dans une Chine entrant dans la « Nouvelle ère », la scène de « la musique indépendante chinoise » a vu surgir aussi une « nouvelle voix féminine », qui tentait de compléter, contester, négocier, avec la domination masculine très solide. Le groupe *Punk-rock* Hang on the Box ou *Guaqai bezishang* 挂在盒子上 était le premier groupe du *Punk-rock* entièrement féminin apparu sur la scène du *Yaogun* après l'apparition de la pionnière Cobra dans les années 1980. Les membres du groupe ont délibérément utilisé les différents éléments stéréotypés et des idées reçues sur les

Authenticity, and a Generational Response to modernity in the People's Republic of China, Columbia University, 2005.

* Hang on the Box est l'intitulé en anglais du groupe *Punk-rock* féminin chinois *Guaqai bezishang* 挂在盒子上 [accroche toi à la boîte] formé en 1998 à Pékin par trois membres féminins : Wang Yue 王悦 (Gia), Yi Lina 伊丽娜 et Shen Jing 沈静 (Shenggy). Pétries par les imports culturels américains et japonais des années 1980, et par les avancées de pionnières de Cobra, les chansons du groupe sont composées et chantées en anglais. Selon certains médias et critiques, Hang on the Box est le précurseur de la scène *Riot Grrrl* de Pékin, voir par exemple W-Fenec « Hang On the Box », http://www.w-fenec.org/rock/hang_on_the_box.html, (consulté le 28-05-13). Ce groupe a suscité les groupes similaires plus tard dans la scène indépendante tel que Subs et Da Bang 大棒. Pour plus d'information sur le groupe, voir leur site officiel sous le label japonais BENTEN où elles ont sorti leurs deux premiers albums, http://www.sister.co.jp/hang_on_the_box/index_e.html (consulté le 29-05-2013).

femmes et la sexualité dans le fantasme masculin, pour constituer leur propre voix « rebelle et indépendante ». En associant le style « dirty jeans et black boots » et *Barbie* à « l'asiatique » (au niveau des costumes), et des paroles composées en anglais simple voire des fois naïves mais très franches, elles ont essayé d'exprimer une nouvelle conscience féminine chinoise à la fin du vingtième siècle, et de contester toutes les projections établies sur les « femmes chinoises traditionnelles », par une sorte de caractéristique « anti-sexualité ».

Musicalement, leurs chansons sont énergiques, provocantes, du *Punk* certe, mais avec une vision imaginative et des lignes basse/guitares innovantes. Chant en anglais (d'où certains textes d'une apparente naïveté tellement sincère et lucide que ça en devient troublant) et principalement orienté vers une volonté de s'affirmer en tant qu'individu - donc bien au contraire de l'image stéréotypée des femmes sensuelles, sentimentale en même temps innocentes et vulnérables. Pour comprendre leur façon de voir les choses et d'exprimer, citons quelques extraits de leurs paroles.

I gatta go I gatta go
 Everybody feels me no sexy
 But my father feels me sexy
 I say pretty body is not important
 Most important is you love me
 aha aha aha a~~~you love me
 aha aha aha a~~~~you love me

I gatta go I gatta go
 I gatta go
 You feel me not sexy
 You feel me not sexy
 I'm no sexy
 I'm no sexy
 No sexy No sexy No sexy NO!

Je m'en vais, Je m'en vais
 Tout le monde trouve que je ne suis pas sexy
 Mais mon père trouve que je suis sexy
 Je pense que le corps joli n'est pas important
 Ce qui est le plus important c'est que tu m'aimes
 aha aha aha a~~~que tu m'aimes
 aha aha aha a~~~que tu m'aimes

Je m'en vais, Je m'en vais
Je m'en vais
Tu trouves que je ne suis pas sexy
Tu trouves que je ne suis pas sexy
Je ne suis pas sexy
Je ne suis pas sexy
Non pas sexy pas sexy pas sexy, Non!

- « No Sexy » in *Yellow Banana* (2002)⁴⁸⁵

Wananananana
Kill your belly, kill my belly
Kiss your belly, kiss my belly
Keep your belly keep my belly
Ah ah ah ah ah

Fuck you, I don't need you
Fuck you, I don't need you
Oh oh oh oh oh

Wananananana
Tuer ton ventre, tuer mon ventre
Baiser ton ventre, baiser mon ventre
Garder ton ventre, garder mon ventre
Ah ah ah ah ah

Vas te faire foutre, je n'ai pas besoin de toi
Vas te faire foutre, je n'ai pas besoin de toi
Oh oh oh oh oh

« *Be My Seed* » in *DIDIDI* (2003)

No more nice girls, no more nice girls
What is nice?
You should tell me, show me, send me
You wanna me to be nice nice nice

⁴⁸⁵ Piste n° 10.

Oh impossible...
Be quite be shy or be stupid?

Il n'y a plus des gentilles filles, il n'y a plus des gentilles filles
Qu'est-ce que ça veut dire être gentille ?
Tu devrais me le dire, me le montrer, me l'envoyer
Tu veux que je sois gentille, gentille, gentille
Oh impossible...
Soit calme timide, ou stupide ?

- « No More Nice Girl » in *No More Nice Girls* (2007)

What is Shanghai?
Rich white cock and hungry yellow chick
What is Shanghai?
Stupid white cock and sharp yellow chick
Let me in, let me out
Let you in, let you out
Year by year.....ah yeah

Oh~ our Shanghai is international
Oh~ our Shanghai is a 1
We can to keep such great white cock
We can to sell such great yellow chick

Qu'est ce que c'est Shanghai?
Des bites blanches et riches et des nanas jaunes et assoiffées
Qu'est ce que c'est Shanghai?
Des bites blanches et stupides et des nanas jaunes et rudes
Laisse moi entrer, laisse moi sortir
Laisse toi entrer, laisse toi sortir
Des années et des années.....ah yeah

Oh notre Shanghai est internationale
Oh notre Shanghai est un grand "un"
Nous pouvons garder ces bites blanches merveilleuses
Nous pouvons vendre ces nanas jaunes merveilleuses

- « Shanghai » in *No More Nice Girls* (2007)

A travers ces paroles composées en anglais (naturellement ou délibérément), nous pouvons trouver facilement plusieurs refus d'une projection stéréotypée et masculine sur l'image de « bonne femme » à la fois vulnérable et sexy : les filles sages - « No More Nice Girl », les femmes douces et dociles - « Vas te faire foutre, je n'ai pas besoin de toi », les femmes sensuelles et sexy - « Je ne suis pas sexy ». Enfin, tout ceux qui sont le contraire de la soi-disante « féminité ». Mais la revendication du Hang On the Box ne s'arrête pas ici, à part ce refus plus ou moins catégorique du cliché sur les femmes « traditionnelles », nous trouvons également un sens critique vis-à-vis de la domination masculine non seulement « locale » (la Chine est connue pour son image d'une société machiste traditionnelle) et extérieur : les paroles assez crues et agressives sur les images des expatriés étrangers de la ville de Shanghai - « Qu'est ce que c'est Shanghai ? Des bites blanches et riches et des nanas jaunes et assoiffées ». En même temps, elles ont aussi visé les femmes soumises à cette domination dominante - « des nanas jaunes et assoiffées ». En résumé, ce que Hang On the Box voudrait exprimer est non seulement une contestation radicale de la domination masculine, souvent basée sur un regard qui lie les femmes et la sexualité, mais aussi une revendication de l'autonomie des femmes, en tant qu'individu, mais pas un « deuxième sexe » : « why don't you wear a bra ? coz my titits feel freeeeeeee » in « There is a city » ou « it's most important in my life, to face myself just like kill myself at that time » in « Spring Out ».

En quelque sorte, nous pourrions dire que Hang On the Box ont utilisé une stratégie « anti-sexualité », afin de déconstruire tous les Mythes sur la « sexualité », et sa relation avec les femmes de la société chinoise, ce qui reste jusqu'à nos jours, une attitude et un geste audacieux et marginaux. Dans un documentaire sur la scène de « la musique indépendante chinoise » produit par une société allemande, la chanteuse-leader du Hang On the Box Wang Yue déclare dans une discussion avec l'auteur, que les membres du groupe ont subi beaucoup d'attaques maléfiques de la part des audiences lors de leurs concerts, c'est pour cela qu'elles ont décidé de rester relativement « conservatrices » sur scène dès lors. « Il y a beaucoup de Chinois qui mènent une vie très hypocrite, ils ont fait des choses répugnantes, terribles et imbéciles dans leurs vies, mais une fois qu'on les met tous sur la table, ils peuvent pas les supporter », cela implique ainsi la pression du groupe face à la « tradition et les mœurs sociales » en Chine.⁴⁸⁶

En même temps, même si Hang On the Box était le premier groupe *Punk-rock* entièrement féminin en Chine à la fin des années 1990, ils ont passé d'abord par le label

⁴⁸⁶ Voir le documentaire réalisé par George Lindt et Susanne Messmer, *Beijing Bubbles*, Allemagne, Lieblingslied Records, 2006. Le discours de Wang Yue apparaît à partir de 32'35".

du pays voisin pour sortir leurs deux premiers albums.⁴⁸⁷ Le groupe ont sorti deux CD via le label Benden au Japon (*Yellow banana* et *Di Di Di*) avant de pouvoir passer par Scream Record 嚎叫唱片 pour enfin pouvoir sortir des albums en Chine (*Foxy Lady* et *No More Nice Girl*). Pour résumer, le groupe s'engage dans leur pratique musicale avec une touche plus ou moins féministe contestataire, qui laisse sortir ses émotions marquées par une conscience claire d'une féminité différente, revendicative et autonome. Cependant cette tentative reste, malgré le développement économique frénétique de la société chinoise contemporaine, encore une sorte de « tabou » en Chine, cela implique en même temps que la conscience collective concernant « l'égalité entre les différents sexes », au moins dans la sphère de « la musique indépendante chinoise », n'a rien à voir, avec l'image d'une Chine « ouverte », « moderne » et « cosmopolite », que l'idéologie dominante proclame.⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ Les membres du groupe ont changé à plusieurs reprises, il y avait aussi des membres masculins dans le groupe pendant des périodes différentes, les membres actuels du groupe sont tous féminins : Wang Yue 王悦 (changeuse-leader) Niu Fangfang 牛方方 (bass) , Yang Yang 杨杨 (batterie), pour les dernières nouvelles du groupe, voir leur page au site *douban* , <http://site.douban.com/hangonthebox/> (consulté le 30-05-13) .

⁴⁸⁸ Le gouvernement chinois proclame « l'égalité entre femmes et hommes » dans tous les aspects de la société, il insiste surtout que les femmes ont atteint un essor de l'égalité après la politique de « la réforme et l'ouverture », voir l'article officiel publié sur le site du gouvernement *Xinhuanwang* 新华网, « Zhongguo funü de zhuangkuang » 中国妇女的状况 » [Le rapport des femmes chinoises], http://news.xinhuanet.com/zhengfu/2002-11/15/content_630927.htm (consulté le 30-05-13) .

b). L'enjeu de la féminité spectaculaire ou une consommation des
« femmes cool »



Figure 24. Les images des groupes récents surgis sur la scène de « la musique indépendante chinoise », tous marqués par une chanteuse-leader féminine, accompagnée d'une troupe de gars du style rock alternatif. Les groupes figurés de haut en bas et de gauche à droite : Houhaidashayu 后海大鲨鱼 (Queen Sea Big Shark), Guaili 怪力, Shabusi 杀不死 (Subs), Da Bang 大棒

Source :

Queen Sea Big Shark, <http://music.douban.com/subject/2369698/> ;

Guaili, <http://cn.last.fm/music> ; Subs, <http://www.mask9.com/node/6250> ; Da Bang,

<http://style.sina.com.cn/events/2012-09-06/1626104796.shtml> (tous consulté le 17-04-13).

Depuis le commencement de « la Nouvelle ère », de nombreux groupes composés par une figure féminine (la plupart de temps en tant que chanteuse-leader) et une troupe de musiciens masculins ont émergé sur la scène de « la musique indépendante chinoise ». Ils ont vite gagné les attentions de la « génération Internet », ainsi que des différents médias de masse (surtout les médias étrangers), et ont composé au fur et à mesure, un paysage spécial et remarquable jusqu'à nos jours, que nous allons catégoriser comme un style basé sur la féminité, ou bien sur l'image spectaculaire d'une « femme cool » entourée par un troupe des « gars rockeurs ». Au contraire des groupes entièrement féminins comme Hang On the Box qui s'expriment à travers l'enjeu de l'« anti-sexualité », nous pourrions faire référence de la féminité dans ces groupes mix au mouvement *shoegaze* en Grande Bretagne, où les groupes ont décidé de se baser sur la féminité et plus précisément, « une féminité », au-delà de donner une large place aux femmes dans leurs pratiques musicales.⁴⁸⁹

Cependant, ces groupes, constitués d'une chanteuse, souvent ravissante, espiègle, et bien sûr « cool » - le fait de jouer dans un groupe est déjà une signe de « cool » pour les femmes chinoises, surtout par rapport à l'image des « bonnes femmes » dans la société chinoise. Les figures féminines dans ces groupes sont souvent accompagnées d'une troupe de gars aux blousons de cuir et aux lunettes de soleil, et ils ont tous gagné leurs succès plus ou moins par l'enjeu du spectacle en performance *live*, autrement dit, ils ont besoin de jouer avec le spectacle et non seulement la musique - par le biais d'enregistrement - le CD par exemple afin d'avoir des échos. Si le Rock ou le *Yaogun* dominé par la représentation masculine se manifeste comme un monde impulsif et démonstratif, qui donne peu de place aux voix féminines, dans les pratiques musicales de ces groupes dont les femmes prennent la parole (du moins en apparence), les femmes arrivent-elles à exprimer leur personnalité malgré tout ? Derrière ces voix saturées, peut-on distinguer des valeurs identifiables ? Car au bout du compte, l'impact prend avant tout sa mesure dans l'essence, plutôt que dans la résonance. Au-delà des apparences, il y a de l'implication. Examinons-nous en premier temps par le biais du « contenu » - des paroles de deux groupes représentatifs parmi ces groupes similaires sur scène jusqu'à nos jours : Queen Sea Big Sharp et Guaili.

⁴⁸⁹ *Shoegaze*, littéralement « regarder ses chaussures ». Ce terme anglais fut employé pour désigner les groupes rock qui apparurent dans les années 1980-1990 en Grande Bretagne, menés par les groupes comme My Bloody Valentine ou Mojave 3, et qui pratiquaient une musique remplie de saturations et de mélodies sucrées. Pour plus d'informations sur ce mouvement, voir le blog musical entièrement dédié au mouvement *shoegaze*, <http://shoegazeworld.blogspot.fr/2008/06/la-fminit-dans-le-shoegaze.html> (consulté le 30-05-13).

« Lady Sisters » ⁴⁹⁰

(Queen Sea Big Shark)

Hey girls my lady sisters your shoes come from the hottest island
Hey boy my Mr.Brothers your pants come from the magazine
Hey girls my lady sisters
Hey boy my Mr.Brothers
Are you such a shy boy? Are you such a shy girl?
What does the 21th century youth against?

Hey les filles mes sœurs les Mesdemoiselles, vos chaussures viennent
de l'île la plus chaude
Hey les garçons mes frères les Messieurs, vos pantalons viennent
des pages de magazines
Hey les filles mes sœurs les Mesdemoiselles
Hey les garçons mes frères les Messieurs
Êtes-vous un tel garçon timide? Êtes-vous une telle fille timide ?
Qu'est-ce qu'ils contestent les jeunes du vingt-et-unième siècle ?

« Cut Cut Cut » ⁴⁹¹

(Da Bang)

Tears, blood, kill and waste
Pushing each other to the edge
It will never end
Untill it ends up with one of us dies

Kiss, scream, hug and hurt
Watching each other bleed and burn down
Hatred, the deepest love
Soft like heaven, hard like hell

⁴⁹⁰ In Queen Sea Big Shark, *Queen Sea Big Shark*, Pékin, Modern Sky, 2007.

⁴⁹¹ In Da Bang 大棒 *Shaonianxie* 少年邪 (Bone Hug) , Pékin, Modern Sky, 2011.

Two guns, the trigger's pulled
The sweetest bullet, cruelest shoot
It will never end
Untill it ends up with one of us dies

(Sometimes i hope you die but i'm also afraid of that)
(But what else could we do babe? we belong together)

(Hah...then kill me or i'll kill u)
(Yeah let's do it bitch)

Create, destroy, fix up, destroy
Create, destroy, fix up, one more time
Create, destroy, fix up, destroy honey
Create, destroy, fix up, one more time

Des larmes, du sang, tuer et les déchets
Pousser l'un et l'autre au bout
Il ne finira jamais
A condition que l'un entre nous deux se retrouve mort

S'embrasser, crier, câlin et mal
Regarder l'un ou l'autre saigner et se brûler après
La haine, l'amour la plus profonde
Douce comme le ciel, dur comme l'enfer

Deux canons, le déclencheur est tiré
La plus douce balle, le cruel tir
Il ne finira jamais
A condition que l'un entre nous deux se retrouve mort

(Parfois j'espère que tu sois mort mais j'ai aussi peur de cela)
(Mais quoi d'autre pourrions-nous faire bébé? Nous appartenons
l'un à l'autre)
(Hah... alors tu me tues ou je te tuerai)
(Oui faisons-nous chienne)

Créer, détruire, réparer, détruire
 Créer, détruire, réparer, une fois de plus
 Créer, détruire, réparer, détruire mon chérie
 Créer, détruire, réparer, une fois de plus

Certes, deux extraits de paroles ne peuvent représenter tous les messages et les revendications de ces groupes, mais une chose ou une tentative en commun est plus ou moins claire à travers ces textes courts : loin d'être « héros culturel » représenté par l'image de Cui Jian, ni « individu mélancolique et perdu » traduit par le groupe Omnipotent Youth Society, les messages qu'ils voulaient faire passer sont tout d'abord strictement personnels - « mes sœurs les Mesdemoiselles, mes frères les Messieurs », sentimentaux - « La haine, l'amour la plus profonde » et « très jeunes » voire adolescents - « s'embrasser, crier, câlin et mal, regarder l'un ou l'autre saigner et se brûler après ». ⁴⁹² Enfin, nous trouvons aucune revendication politique ni interrogation sociale dans ces textes, mais que des marques d'une envie folle de rester éternellement jeune, spectatrice, exploratrice et capricieuse. On n'en est pas encore au stade de la contestation et de la révolte, mais juste avant, celui d'un hédonisme attendrissant, qui n'a pas forcément de relation avec la conscience féminine quelconque, même s'il a été interprété par des figures féminines.

Et si nous examinons le côté spectaculaire de ces groupes (la performance, le *live*) , nous constatons, dans des vidéos-clips et des enregistrements du spectacle, que l'enjeu de ces groupes n'est finalement pas de donner la voix ou des places aux femmes non plus. ⁴⁹³ L'idée est plutôt d'encourager ces « femmes cools » de se mettre en avant, de jouer un rôle de séduction, de devoir se justifier aux yeux des gens une quelconque féminité, ce qui conduirait fatalement à tomber dans les images pré-conçues et à

⁴⁹² N'oublions pas que pendant la période historique précédant l'année 1989 en Chine, le concept de la « jeunesse » a été largement politisé, où les jeunes ont été considérés à la fois comme « avant-gardistes » concernant le changement social et comme une force de subversion potentiellement dangereuse. Pendant les années 1990, le terme de « jeunesse » a été connoté de plus en plus par des idées de plaisir, de « fun » et de « cool ». Par conséquent, sa connotation ressemblaient finalement de plus en plus à celle de la « jeunesse » dans les pays « occidentaux », comme celles des États-Unis et de Grande-Bretagne.

⁴⁹³ Nous pouvons citer quelques démonstrations accessibles sur la plateforme du divertissement Youtube ici, tels le vidéo-clips officiel de la chanson « Cut Cut Cut » du Da Bang 大棒, (une histoire d'un jeune couple qui s'est disputé et s'est retrouvé) , <http://youtu.be/bRTv4hxxdlo> ; un vidéo mix des différents fragments du spectacle du Queen Sea Big Shark, <http://youtu.be/tCyyT5bzgeU> (la plupart de temps le caméra est fixé sur le visage du chanteuse leader Fu Han 付涵), ou bien un autre vidéo-clip officiel de la chanson « Let's Play » du même groupe, sponsorisé par la marque de chaussure internationale Converse (avec le logo apparu à la fin du vidéo), <http://youtu.be/6Y7OEFs9g> (tous consulté les 01-06-13).

parodier cette image. Dans un mot, il n'y a pas la « féminité » exprimée pour et par les femmes elle-mêmes dans ces groupes, il n'y a que la représentation de la « féminité spectaculaire » de ce que l'on désire y trouver, autrement dit, ce sont encore et toujours des représentations basées sur un regard masculin (le regard dominant dans la société), une sorte de « China doll » transposé dans la « Nouvelle ère ». Les propos d'auteur qui a mis des vidéo-clips du groupe Queen Sea Big Shark sur le site Youtube illustrent bien le fantasme et la curiosité spectaculaires de la part du public :

The lead singer for Queen Sea Big Shark swivels on stage in a spectacularly mirrored dress that makes her look like a cross between a mermaid and a disco ball.*

La chanteuse de la Queen Sea Big Shark tourne sur scène dans une robe spectaculaire avec l'effet du miroir, qui la fait ressembler à un croisement entre une sirène et une boule de disco.

Et le problème ne vient pas du manque de présence de femmes dans ces groupes, bien au contraire, ni d'une carence de prise de parole - les filles sont tous devant la scène en tant que chanteuse leader qui prennent les paroles, du moins en apparence. Ces filles dans ces groupes auront du mal à trouver de l'écho, non pas parce qu'elles ne se montrent pas en tant que femmes mais par le fait d'un refus de la presse, et du public, de les traiter comme telles, mais plus pour leur beauté que pour ce qu'elles représentent réellement. Enfin, le texte de présentation du groupe Queen Sea Big Shark paru dans la presse illustre bien ce point :

当很多国外媒体在谈论起近两年中国摇滚乐时，都用到了“爆炸”的字眼，在他们眼里，从 06 年开始，中国涌现太多风格流派的优秀的摇滚乐队，这里提到最多的名字，就是后海大鲨鱼。后海大鲨鱼似乎更具备了某些值得被媒体视为是“噱头”的特质：比如总能引领时尚风格的自称来自未来的电子人女主唱；充满未来感的造型；乐队独有的艺术摇滚与 *electro* 结合的音乐风格和他们标榜的“中国”式的平面形象。“与其说后海大鲨鱼创造了一种中国从未出现过的摇滚乐风格，到不如说他们掀起了一种内地年轻人所极力追捧的文化现象。更多媒体注意到了这种现象，于是，后海大鲨鱼乐队（尤其是女主唱个人）的形象频繁出现在各种时尚潮流杂志里。在后海

* La présentation d'auteur d'un des vidéo-clips du Queen Sea Big Shark sur le site Youtube, <http://youtu.be/tCyyT5bzgeU>, (consulté le 02-06-13).

大鲨鱼乐队成立的第 5 年里他们成功使所有听前海大鲨鱼歌曲的年轻人们拥有了一种引领音乐潮流的骄傲。⁴⁹⁴

Lorsque beaucoup des presses étrangères parlent du rock chinois depuis ces dernières années, ils ont tous utilisé le terme d'« explosion ». Selon eux, depuis l'année 2006, il y a beaucoup de groupes de bonne qualité et des styles variés surgis en Chine, parmi ces groupes, Queen Sea Big Shark (QSBS) fut un des noms les plus cités. QSBS en tant que groupe de rock semble avoir tout ce qui est nécessaire pour attirer l'attention des médias, tel qu'une chanteuse-leader féminine qui est tout les temps à la « vague », qui se prétend comme quelqu'un qui vient du futur, ainsi que son style vestimentaire délibérément tourné vers le futur, le style musical qui combine le rock artistique et électronique, les images du groupe dites « à la chinoise » vanté par le groupe lui-même. On dirait plutôt que le groupe a créé un phénomène culturel glorifié par la jeunesse chinoise, qu'un nouveau style musical du Rock en Chine. De plus en plus des presses ont remarqué ce phénomène, les têtes des membres du groupe (et en particulier, la tête de la chanteuse-leader) ont apparus fréquemment à la une des magazines de mode et de fashion. Au bout de cinq années d'existence, QSBS a réussi de créer une certaine fierté parmi tous leurs jeunes fans, qui les rendent toujours au premier rang de la vague.

Pour conclure, ce qui intéressent la presse et la plupart du public dans ces groupes, est cette image de la « femme à la fois belle et cool », en même temps, tous ces groupes ont bien représenté une sorte de « révolte » aussi : le fait que ce sont des femmes qui jouent le rôle « central » du groupe est déjà une contestation, même si spectaculaire, de la domination des figures masculines sur la scène du Rock et « la musique indépendante chinoise ». Cependant, tout reste dans une logique profondément masculine voilée derrière ces images féminines, et tout reste à un niveau purement spectaculaire.

⁴⁹⁴ La présentation du groupe Queen Sea Big Sharp sur Internet, l'auteur et source restent inconnue, mais cette présentation est apparue sur la page du groupe au site baidu, et aussi sur la page d'un des festivals de musique alternative *Zhangbei caoyuan yinyuejie* 张北草原音乐, qui a eu lieu en 2012 dans la province de Hebei 河北, voir <http://www.inmusicfestival2012.com/showDetail.asp?infosId=160> (consulté le 28-05-13) .

2. Le paradis spectaculaire ?

Et sans doute notre temps... préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être.

- Feuerbach⁴⁹⁵

L'économie de la musique se résumerait à la commercialisation du spectacle universel d'une discothèque infinie.

- Jaques Attali⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Feuerbach in préface à la deuxième édition de *L'Essence du christianisme*, cité par Guy Debord in *La société du spectacle*, 1992, p.3.

⁴⁹⁶ Jacques Attali, *Bruit*, p.235.

La « Nouvelle ère » est immergée dans un labyrinthe des Mythes, marquée par l'explosion des nouvelles technologies cybernétiques et informatiques qui imprègnent profondément le quotidien. Jusqu'à nos jours, l'aventure de « la musique indépendante chinoise » est en pleine « constitution », il serait par conséquent plus ou moins arbitraire d'en retirer une conclusion quelconque, cependant, arrivant à la fin de la première décennie du nouveau millénaire, nous avons vu éclore un paysage impressionnant, un véritable « océan » des festivals de musique en plein air qui va submerger toutes les grandes villes chinoises par la suite.

A. Festival de musique : le carnaval spectaculaire

De même que les nouveaux labels « indépendants » formaient un « paysage florissant » innovant dans l'histoire du *Yaogun* et de la musique populaire en Chine, l'apparition à partir de l'année 2000, du premier festival de musique dédié au Rock et au *Yaogun* - Midi yinyuejie 迷笛音乐节 (Midi Festival) à Pékin, et par la suite de nombreux autres festivals de musique ont essaimé dans son sillon aux quatre coins du pays.⁴⁹⁷ Jusqu'à la fin de la première décennie du nouveau millénaire, plus d'une centaine de festivals ont vu le jour, jusqu'aux confins du pays, dans la partie ouest chinoise, et dans les villes secondaires, ensemble ils composent un paysage de « carnaval » assez spectaculaire, qui n'avait jamais existé en Chine avant le vingt-et-unième siècle. Encore une fois, c'est le symptôme à la fois d'une période où l'ambiance politique et sociale est relativement plus libre et plus souple, qui fait échos à une idéologie dominante des autorités chinoises, misant davantage sur un développement économique tout azimut, mais également d'une structuration de l'industrie musicale, en particulier du marché du *Yaogun* par rapport au début des années 1990 et de la « musique indépendante chinoise ».

En juillet 2000, la première édition du « Midi Festival » avait lieu, bière, musique, cheveux teints en jaune ou vert, tatouages, garçons et filles en folie... tous les ingrédients

⁴⁹⁷ *Midi yinyuejie* 迷笛音乐节 (Midi Festival) fut le premier festival de musique dédié au Rock et au *Yaogun* en Chine, il est organisé par le « Conservatoire Midi de Beijing » ou *Beijing midi yinyue xuexiao* 北京迷笛音乐学校) qui fut le berceau du *Yaogun* en Chine, c'est aussi un des premiers pionniers dans l'enseignement de la musique actuelle privé en Chine. La société Modern Sky a organisé son festival de musique dédié à « la musique altertative » en 2007, qui est devenu aujourd'hui le plus grand concurrent du festival Midi. Pour plus d'informations sur le Conservatoire Midi et le festival, voir le site officiel du festival <http://Midi-festival.com/>, aussi « La Beijing Midi School vole vers son zénith » in *Renmin ribao* 人民日报 ou *Journal du peuple*, <http://french.peopledaily.com.cn/Sci-Edu/8233797.html> (Consulté le 04-06-13).

de la musique de « jeunes » étaient réunis. Cette première édition, à entrée libre, dura une semaine. Sur la « Plaza culturelle de Xidan » à Pékin ou *Xidan wenhua guangchang* 西单文化广场, plus de 10000 spectateurs étaient réunis chaque soir. En mai 2001, la deuxième édition du Festival Midi fut organisée. Plus de 40 groupes nationaux y participèrent. Le critique du Rock Yan Jun distingue cette première génération de festival en qualifiant ces deux premières éditions de « vieux » Midi. A cette époque, la musique retentissait tandis que les auditeurs s'abreuyaient de bières gratuites. Les quelques centaines de participants étaient tous des amis ou camarades de classe du Conservatoire Midi. Par conséquent, la première édition de Festival Midi ressemblait plus à une fête plus ou moins « familiale » ou bien une rencontre amicale par comparaison aux nombreux festivals de musiques organisés dans les grandes villes chinoise aujourd'hui. En 2004, le festival Midi dû de nouveau déménager dans le « Parc des sculptures de Pékin » ou *Beijing guoji diaosu gongyuan* 北京国际雕塑公园. Cette cinquième édition a atteint sa première apogée, plus de 80 000 personnes y ont assisté alors que l'entrée était devenue payante entre temps. Une porte commerciale s'est ouverte devant le Festival. De 2005 à 2009, le tarif d'entrée a grimpé de 10 yuans à 50 yuans, le nombre des visiteurs s'est parallèlement multiplié. En 2005, la sixième édition du « Midi Festival » eut lieu dans le « Parc de Haidian » ou *Haidian gongyuan* 海淀公园. Durant quatre jours, ce gala international de musique attira 46 délégations musicales et 22 musiciens venus de Chine, des États-Unis, de France, du Danemark, du Canada, de Norvège et de Suède. Le tarif journalier s'élevait à 30 yuans, et le tarif universel (quatre jours), de 100 yuans. Le Festival produisit son premier DVD à cette occasion, les boissons étaient désormais payantes. Depuis quelques années, le festival Midi remporta son succès commercial. Aujourd'hui, il est considéré par beaucoup de fans et de rockeurs comme l'étendard de la musique chinoise moderne. Les jeunes amateurs de Rock et les journaliste n'hésitent pas à l'appeller le « Woodstock chinois ». ⁴⁹⁸

Devenu un événement culturel influent à l'échelle nationale, le festival Midi a formé un étendard de festival de *Yaogun* et de « musique indépendante » en Chine. La voie de sa progression est aussi celle de la maturation du marché chinois des festivals musicaux. Depuis ces dix dernières années, 2de nombreuses fêtes musicale s (les styles

⁴⁹⁸ Voir articles de presse chinois tels que « 2003 Midi yinyuejie : shuyu zhongguode 'wudesituoke' » 2003 迷笛音乐节-属于中国的 “伍德斯托克” [Le festival de Midi en 2003 - Le *Woodstock* en Chine], publié sur le site SINA 新浪, le plus grand portail de divertissement en langue chinoise en 2013, <http://ent.sina.com.cn/p/i/2003-09-19/1054203181.html> (consulté le 04-06-13), et « Erduoli de wutuobang : Midi yinyuejie shinian shijueji » 耳朵里的乌托邦-迷笛音乐节十年视觉记 [L'utopie dans les oreilles - le cahier visuel de festival de Midi en dix ans], in *Nanfang Zhoumo* 南方周末 ou *Southern Weekend*, <http://www.infzm.com/content/77366> (consulté le 04-06-13).

varient du Rock à la musique dite pop de masse) sont apparus, sur le modèle du Midi. En 2007, la société Modern Sky a lancé sa première édition du festival de musique, nommé d'abord *Modeng tiankong yinyuejie* 摩登天空音乐节 (Modern Sky Festival) et ensuite *Caomei yinyuejie* 草莓音乐节 (Strawberry Festival) le slogan essentiel de la première édition était déjà *Dayu yinyue* 大于音乐 (Music +), signifiant que le festival regroupe non seulement les groupes de musiques, mais aussi d'autres événements liés avec la musique, tels que le marché créatif, l'art, les nouveaux modes de vie.⁴⁹⁹ Le « Strawberry Festival » était marqué dès son commencement par une certaine « nouvelle attitude » de la société Modern Sky par rapport au Festival Midi, c'est-à-dire toujours dans un esprit plus « branché », « divertissant » et « cool ».⁵⁰⁰

Ces fêtes constituent ensemble une plate-forme où de nouvelles formes de culture et de business se manifestent. Cette année (en 2013), plus que 100 festivals de musique ont été organisés dans différentes villes et régions relativement isolées dans toute la Chine.⁵⁰¹ on pourrait considérer que c'est juste un déclenchement de la grande « vague » de festivals de musique célébrés par la fédération de la musique et par l'industrie, « la musique indépendante chinoise » tout comme la culture *underground* ou *Yaogun*, est devenu un label ou une étiquette de consommation tout comme les musiques dites pop de *mainstream*.

⁴⁹⁹ Pour les présentations de deux festivals de musiques, voir le siteweb officiel du « Midi Festival » http://www.Midifestival.com/template/t_index/index.aspx?nodeid=868 ; et celui de la société Modern Sky, <http://www.modernsky.com/> (consulté le 05-06-13) .

⁵⁰⁰ Voir ci-contre deux affiches comparatives des deux festivals de musique en 2012, voir aussi les photos des « dix ans de Midi Festival » dans l'annexe.

⁵⁰¹ Selon une statistique effectué par un groupe de recherche composés par des amateurs du *Yaogun* publié sur Internet, jusqu'au mois 2013, il y a 185 festivals de musique au total sur toute la Chine. Pékin occupe toujours une place primordiale (50 festivals sur les 185), voir l'article « Shuju yanzhong de Livehouse, yinyuejie, changpai » 数据眼中的Livehouse, 音乐节, 厂牌 [Les Livehouse, les festivals de musique et des labels aux yeux de la statistique], <http://site.douban.com/210921/widget/notes/13627852/note/278068776/> (consulté le 03-06-13), document en version PDF téléchargeable sur le lien : <http://pan.baidu.com/share/link?shareid=624683&uk=3238390557> (consulté le 15-02-14)

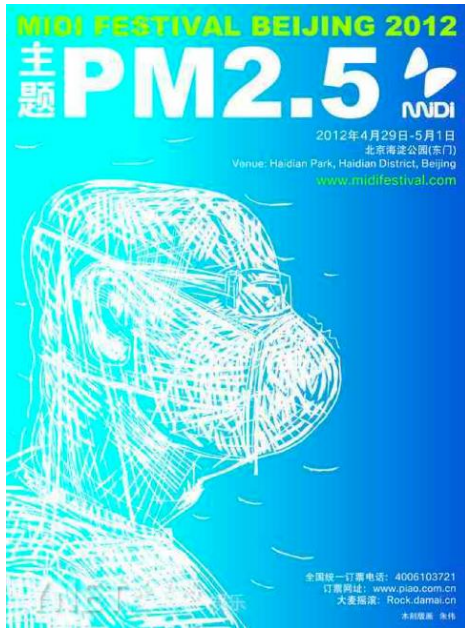


Figure 25. L'affiche officielle du « Mid Festival » en 2012. Le sujet du festival était PM2.5, apportant clairement un engagement social du festival qu'il soit réel ou spectaculaire, concernant la problématique environnementale.

(PM2.5, appelées « les particules fines », sont d'une manière générale les fines particules solides portées par l'eau ou solides et/ou liquides portées par l'air. L'augmentation des taux de particules fines dans l'air est facteur de risques sanitaires.)

Source :

<http://ent.yynet.com/3.1/1203/29/6937649.html> (consulté le 15-02-14)



Figure 26. L'affiche officielle du « Strawberry Festival » organisé par Modern Sky en 2012, dont le message essentiel figuré était une publicité directe pour le « mécène » du festival - une marque de yaourt chinoise : *Yili yousuanru* 伊利优酸乳.

Source :

<http://club.history.sina.com.cn/viewthread.php?tid=4976645&page=1> (consulté le 15-02-14).

B. L'Épanouissement des festivals de musique, le business et le capitalisme de réseaux.

L'épanouissement des festivals de musique dans un laps de temps aussi court est un phénomène caractéristique de la RPC, mais également à Taiwan, où les premiers festivals de musique sont apparus en 1995 (avec une dizaine d'année de décalage avec la Chine), et ont connu une courbe de croissance similaire à celle que les festivals connaissent en Chine continentale aujourd'hui.⁵⁰²

Le développement des scènes « locales » et « indépendantes », ainsi que le glissement d'étiquette de la musique *underground* à Taiwan nous paraît plus ou moins comparables à ceux que l'on observe pour le *Yaogun* en Chine.⁵⁰³ Mais c'est sur le raisonnement d'un tel cheminement que nous trouvons la spécificité et la complexité de la situation en Chine. Parce que même si dans la Chine contemporaine, où la réalité et l'organisation économique de la société se manifestent clairement, par une logique typiquement capitaliste et spectaculaire à la fois selon l'expression de Guy Debord, il reste toutefois sous la coupe d'un régime bel et bien « socialiste » du gouvernement chinois. Autrement dit, il n'y a pas vraiment de marché standardisé en Chine, dirigé par tous les moyens possibles dont l'intérêt essentiel est la poursuite du profit - le moteur fondamental de la société capitaliste, il n'y a donc pas « un assouplissement radical de la politique culturelle ».⁵⁰⁴ Pour nous, l'essor des festivals de musique en Chine depuis une dizaine d'années, s'explique plutôt par un « bricolage » de deux grandes bases théoriques : la société de spectacle intégrée de Guy Debord, et l'« espace public culturel

⁵⁰² Zhang Tiezhi 张铁志, *Shengyin yu fennu : yaogunyue keneng gaibian shijie ma ?* 声音与愤怒：摇滚乐可能改变世界吗？ (Sounds and Fury: Can Rock n'roll Change the World?), Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2011, p218. N'oublions pas en même temps que le monde culturel à Taiwan a subi également la censure des autorités locales, et c'est après l'abrogation de la Loi Martiale en 1987, que s'est déroulée au fur et à mesure la démocratisation politique et culturelle de Taiwan.

⁵⁰³ Dans le temps moderne et d'Internet, où la circulation des informations et des êtres humains est devenue considérablement plus facile et accessible à la majorité de la population, les « hybridités » culturelles sont devenues ainsi un résultat inévitable, et tous les concepts tels que la musique « locale » ou « indépendante » sont devenues par conséquent problématiques en même temps.

⁵⁰⁴ Jusqu'à nos jours, les censures dirigées et pratiquées par la machine idéologique de l'État chinois existent toujours dans tous les aspects culturels : la presse, les médias, le cinéma, la littérature et la musique, même le monde d'Internet est aussi « filtré » et surveillé attentivement. « La pleine liberté d'expression artistique » constatée par Damien Ligot dans la société de Taiwan après la loi Martial n'a pour le moment toujours pas d'équivalent en Chine continentale.

partagé chinois » - *Zhongguoshi wenhua gongyong kongjian* 中国式文化共用空间 de Dai Jinhua.

La théorie du spectacle de Guy Debord, si elle insiste sur la domination, hégémonique et sans partage de la marchandise et du spectacle, son emprise sur les existences et les consciences, et son imprégnation de tous les aspects de la vie sociale, ne réfute pas pour autant, bien au contraire, la présence de phénomènes vivants, en opposition et en contestation de « l'ordre spectaculaire », où réside tous les secrets du « spectacle intégré ». Au fait, plus de vingt ans après l'apparition du *Société du spectacle*, Guy Debord a déclaré :

Le changement qui a le plus d'importance, dans tout ce qui s'est passé depuis vingt ans, réside dans la continuité même du spectacle. Cette importance ne tient pas au perfectionnement de son instrumentation médiatique, qui avait déjà auparavant atteint un stade de développement très avancé : c'est tout simplement que la domination spectaculaire ait pu élever une génération pliée à ses lois. Les conditions extraordinairement neuves dans lesquelles cette génération, dans l'ensemble, a effectivement vécu, constituent un résumé exact et suffisant de tout ce que désormais le spectacle empêche; et aussi de tout ce qu'il permet.⁵⁰⁵

Selon ses propos, le spectacle intégré dans tous les aspects quotidiens est en réalité le triomphe du capitalisme sous toutes les formes possibles pour que ses consommateurs en perdent finalement la conscience. Pourtant, dans une Chine dite « socialiste », afin que le spectacle intégré puisse se réaliser pleinement également dans la société qui prône à tout prix « la vitesse de s'enrichir » et « l'avancement économique », le gouvernement chinois a dû parfois faire des compromis idéologiques aussi politiques et culturels, afin d'atteindre le but d'accumuler le plus de profit possible, mais en respectant toutefois « les grandes lignes » de la « politique correcte » de l'État chinois. C'est ainsi pour cela qu'il y a souvent des tensions intérieures au sein du même établissement institutionnel, ou même des petites « révoltes » qui essaient de « briser la structure » menées par des agents ou des individus auxiliaires différents.

L'épanouissement des festivals de musique variés dans tous les coins de Chine forme une sorte d'échantillon représentatif de ces conflits intérieurs, c'est-à-dire les conflits entre gouvernement « central » et « local », l'idéologie dominante « socialiste » et la réalité économique « capitaliste », l'industrie de la musique *pop mainstream* et le monde

⁵⁰⁵ Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, p.20.

de « la musique indépendante chinoise ». Malgré tout, ce qui reste en commun dans tous ces conflits, et ainsi donne une prétendue « singularité chinoise » à ce phénomène culturel, est le fait que les différents agents du pouvoir (politique, économique et médiatique) partagent la même sphère - la musique populaire, en visant le même objectif - l'argent.

Dans le cas des festivals en plein air en Chine, l'autorité chinoise qu'elle soit centrale, ou régionale, les médias de masse, et de nombreuses sociétés publiques et privées avec ou sans les capitaux étrangers, s'accordent sur la réalisation d'un *business* réel, qu'il soit purement financier, ou plutôt social et culturel - le « business d'influence » selon le mot du fondateur de la société Modern Sky Shen Lihui. Ce *business* au nom de la culture populaire (*mainstream* et alternative mélangés) a pour objectif d'établir finalement un certain contrôle de réseaux : le festival de musique en tant qu'un produit culturel qui a de la capacité à relier les gens - les consommateurs - qui les utiliseraient). D'ailleurs, Jaques Attali nous a déjà affirmé :

On pourrait alors imaginer que ce processus se généraliserait à d'autres domaines, au-delà de la musique; s'ouvrirait alors une nouvelle phase du capitalisme dans laquelle les principaux biens marchands seraient des informations dont la valeur dépendrait de leur capacité à relier les gens qui les utiliseraient. Car la principale demande ne viserait plus à s'approprier des objets, mais à être branché; la principale offre ne serait plus celle de moyens d'avoir, mais de moyens d'appartenir : *capitalisme culturel, capitalisme de réseaux*.⁵⁰⁶

Pourtant, ces agents différents, qui ne partagent pas forcément le même référent idéologique ou politique, sont obligés de partager souvent le même « espace » (géographique et culturel), afin de garder l'apparence d'une « société harmonieuse » sous le régime chinois, préconisé par la propagande du gouvernement chinois depuis toujours.⁵⁰⁷ Encore une fois, les remarques faites par Dai Jinhua concernant « l'espace public culturel partagé chinois » prennent tout leur sens ici.⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Attali, *Bruits*, p. 235.

⁵⁰⁷ Rappelons-nous que selon les statistiques réalisées en 2013, parmi les 185 festivals de musique en total sur toute la Chine, il y en a une cinquantaine qui se situent à Pékin, la capitale culturelle du pays, de même pour les *Liveshouse* et les labels indépendants, pour les *Liveshouse*, sur un total de 100 environ une vingtaine se situent à Pékin, pour les labels, sur un total de 50 environ au total une vingtaine se situent à Pékin. l'article « Shuju yanzhong de Livehouse, yinyuejie, changpai » 数据眼中的 Livehouse, 音乐节, 厂牌 [Les *Liveshouse*, les festivals de musique et des labels aux yeux de la statistique],

Même si le festival de musique, en particulier le festival de musique Rock ou « indépendante », signifie toutefois toujours une sorte de « danger » pour l'autorité chinoise, les avantages (surtout économique et publicitaire) restent une attraction irrésistible pour les autorités locales.⁵⁰⁹ Jonathan Campbell nous l'a affirmé aussi:

Music festivals are, indeed, an increasing occurrence around the country, especially as local governments have come to see value in backing such events. Despite the fact that the word "rock" still has to stay out of any event's title, the employment of the word "festival" ought to be interpreted as a legit nod in yaogun's direction.

Les festivals de musique sont devenus, en effet, des opportunités potentielles dans le pays, d'autant plus que les gouvernements locaux ont pu percevoir la valeur ajoutée à de tels événements. Malgré le fait que le mot « rock » reste encore un tabou, banni de tous les titres d'événements, il est remplacé par l'emploi du mot « festival » interprété comme plus légitime par les autorités, alors qu'il n'en signifie pas moins yaogun.

De fait, au-delà des aspects musicaux, les festivals constituent une nouvelle manière de se divertir et de « consommer » son temps libre pour les nouvelles « classe moyenne » constituée dans l'imaginaire collective chinoise. Si une des caractéristiques de la société chinoise dans la « Nouvelle ère », réside dans la spectacularisation de tous les aspects publics et quotidiens, dans un « espace partagé », l'épanouissement des festivals en plein air depuis ces dernières années, s'inscrirait inéluctablement dans *la spectacularisation* du divertissement quotidien des peuples chinois. Tout comme la nature profonde d'existence des « vedettes » pour Guy Debord : « les vedettes existent pour figurer des types variés de styles de vie et de styles de compréhension de la société, libres de s'exercer globalement », participer à un festival de musique en plein air est

<http://site.douban.com/210921/widget/notes/13627852/note/278068776/> (consulté le 03-06-13), document en version PDF : <http://pan.baidu.com/share/link?shareid=624683&uk=3238390557> (consulté le 15-02-14). Voir aussi Thomas Boutonnet, *Vers une « société harmonieuse » de consommation ? - discours et spectacle de l'harmonie sociale dans la construction d'une Chine « civilisée » (1978-2008)*, thèse sous la direction du professeur Gregory Lee et soutenue en novembre 2009 à l'Université Jean-Moulin Lyon 3.

⁵⁰⁸ Voir la citation dans chapitre VI de cette thèse, partie 1 « Le labyrinthe des Mythes », p.260, voir aussi Dai Jinhua, pp.31-32.

⁵⁰⁹ Rappelons que Cui Jian - le « parrain » du Rock en Chine a été interdit des ondes des médias de masse, et des line-up de festivals grand public pendant 15 ans environ. Voir la seconde partie de cette thèse.

devenu aussi la nouvelle façon de se divertir et d'expérimenter « des types variés de styles de vie *mondiales* », pour les nouveaux citadins chinois « branchés et chics », faisait partie de cette nouvelle construction imaginaire de la « classe moyenne », souvent aussi très « jeunes ». ⁵¹⁰

Pour résumer, l'explosion des festivals de musique en Chine incarnent le paradis de la consommation, ils ont envahi les régions urbaines chinoises, et les jeunes génération s'abreuvent de glamour et d'illusions de cette « Nouvelle ère » cosmopolites et *high-tech*, sans avoir une idée très précise d'où ils se trouveront une fois ce délire terminé.

Encore une fois, les paroles de Lü Bo 吕玻, un des fondateurs du label indépendant *Haojiao changpian* 嚎叫唱片 ou *Scream Record*, mais aussi l'organisateur de festival de musique « international » *Longshuibupan* (龙水湖畔) qui a eu lieu dans la province Chongqing 重庆 en 2008, illustrent bien l'esprit et la nature fondamentale de ces festivals de musique, et aussi de ce paradis spectaculaire de la « Nouvelle ère ».

;⁵¹¹

国内的户外音乐节自“迷迪”进入大型露天公园举行开始，已经蔚然成风并因为参加人数众多、影响波及范围广泛而得到各界的重新审视和定位。除去相关商业机构外，政府部门也对此显露了浓厚的兴趣，北京的朝阳公园音乐节就是其中之一并最早得到政府的诸多关注和支持。事实证明，在良好的运作之下，原本看起来不是“主流”也甚少进入剧场演出的各类乐队、组合演出，在户外类型场地环境中如鱼得水，能够聚集数量惊人的观众，完全可以承载由此而来的各项费用并成为广告客户青睐的“黄金档”。此次音乐节也是得到了重庆广电集团和当地政府的高度重视。

Les festivals de musique en plein air sont devenus la vague depuis que l'apparition du Midi dans les parcs publiques, ils ont attiré l'attention à tous les niveaux et ont eu un impact important. Ormis les organismes à but commercial, les gouvernements aussi se sont

⁵¹⁰ Debord, *La société du spectacle*, pp.55-56.

⁵¹¹ *Longshuibu* 龙水湖, littéralement signifie « lac *Longshui* », est un lac naturel, et aussi un spot touristique dans la province de Chongqing 重庆 situé au sud-ouest de la Chine. Le festival était intitulé « Longshuibupan guji yinyuejie » 龙水湖畔国际露营音乐节 [Le festival de musique international et du camping au bord du lac *Longshui*] et a eu lieu dans le quartier du lac en plein air à la fin du septembre 2008. Pour plus d'information sur ce festival, voir la rubrique dédié au festival au portail Web chinois *Xinlang* 新浪 (SINA), <http://ent.sina.com.cn/f/y/longshuihu/> (consulté le 08-06-13).

attirés, le festival de musique dans le parc Chao Yang à Pékin était un des premiers festivals en plein air avec le soutien gouvernemental. De fait, il est déjà prouvé que les groupes qui ont l'air non-*mainstream* ont obtenu des opportunités en plein air et ont manifesté une grande capacité d'attirer de nombreux auditeurs. Ils pourraient donc très bien rembourser les coûts des festivals et devenir des « vedettes » publicitaires pour les entreprises, le festival de cette année a aussi obtenu la plus haute attention et le soutien du gouvernement local de la ville Chongqing, ainsi que de la société de télévision et de radio de Chongqing.

音乐本身也是一种娱乐，音乐节更是放大了的综合娱乐形式，音乐类型丰富，音乐节数量增加，越来越多的“普通人”前来音乐节现场，都是人们生活方式、娱乐方式多元选择的投影。我也一样，今年十一假期我计划驾车去陈家沟和少林寺寻访游历，因为我已经拜师练习陈式太极拳近三年了，这是我的另一个喜好。⁵¹²

La musique elle-même est aussi une sorte du divertissement, le festival de musique n'est qu'un élargissement du « champ » synchronique des divertissements variés. Les variations des styles musicaux, les augmentations du nombre de festivals de musique, le fait que de plus en plus des « gens ordinaires » sont allés participer en *live* aux festivals de musique, se sont tous des représentations de la multiplication des styles de vies, des choix de divertissement des gens. Moi c'est pareil, je compte aller faire un tour à *Chenjiagou* et le Temple de *Shaolin* en voiture pendant les vacances cette année, parce que j'ai pratiqué le *Taijiquan* avec un maître depuis trois ans déjà, cela est un des mes autres centres d'intérêt.⁵¹³

⁵¹² Deux extraits d'un interview avec Lü Bo, publié sur le portail Web chinois *Wangyi* 网易 (NetEase), intitulé « Lü Bo tan longshuihuPanguoji yinyuejie 吕玻谈龙水湖畔国际音乐节 » [Lü Bo parle du festival international Longshuihupan], voir <http://ent.163.com/08/0911/10/4LI84MD200032PQQ.html>, (consulté le 23-04-2013).

⁵¹³ Le temple *Shaolin* ou *Shaolinsi* 少林寺, temple bouddhiste situé dans la province du Henan 河南 en Chine. Fondé au huitième siècle, le temple est depuis longtemps connu pour son association avec les arts martiaux chinois, et particulièrement avec le Kung-fu *Shaolin*.

Postlude inachevé :

La « Nouvelle ère » est un paradis labyrinthique inconnu pour le *Yaogun* ou « la musique indépendante chinoise », il se montre l'apparence variée et spectaculaire, composé par la reconstruction de l'ancien Mythe « révolutionnaire », et de nombreux nouveaux Mythes selon les demandes de différents agents du pouvoir derrières. C'est ainsi un paradis sous la forme d'une « Tour de Babel », avec pleins de fausses sorties et des trompe-l'œil, mais vide de sens.⁵¹⁴

Finalement, après la période de l'idéalisme à la fois réel et imaginaire autour du Mythe « révolutionnaire » des années 1980, et l'ère de la transition radicale vers le matérialisme absolu sous l'étiquette du Modern Sky et de sa subversion *underground* « avec trou » échouée au cours des années 1990, le Rock, ou le *Yaogun*, ou bien « la musique indépendante chinoise » est arrivé à un carrefour ardu, avec d'un côté l'écroulement de l'édifice à la fois idéologique et culturel, c'est-à-dire la musique en tant qu'une incarnation de l'idéalisme utopique, la camaraderie, la poésie; et d'un autre côté la pression accrue du « nouvel ordre » - l'industrie musicale capitaliste, ou néo-libérale. Pour résumer l'essentiel de « la musique indépendante chinoise » dans la « Nouvelle ère » et son impact sur les auditeurs, un extrait des discussions avec une amateur du *Yaogun* en 2010 pourrait illustrer quelques idées plus ou moins représentatives :

不痛不痒大家各自修行活在太平乱世。最近觉得不错的就是万能青年旅店，确实是这个压抑时代的声音，沉默压抑中的那一点点不甘心。这场演唱会，感觉就是，这就是场商业演出，不是我们大学时候骑着自行车傻逼呼呼跑老远，站着听的那种摇滚演出了。很商业，连那种感染和泪水都是人家设计好的体验消费，所以就听的时候想着青春岁月哭一哭，结束一走人就啥也没有了，一觉醒来更是啥也没有了。就是如此。⁵¹⁵

⁵¹⁴ La tour de Babel est une tour mythique évoquée dans la Genèse dans la *Bible*, les premiers hommes entreprennent sa construction pour atteindre le ciel, mais Dieu interrompt leur projet qu'il juge trop ambitieux, en brouillant leur langage et en les dispersant sur la terre.

⁵¹⁵ Echange d'email avec une amatrice chinoise du Rock après le concert du *Yaogun* en 2010 au « Stage d'ouvrier à Pékin » ou *Gongren tiyuguan* 工人体育馆 intitulé « Nufang, Yaogun yingxiong yanchanghui » 怒放，摇滚英雄演唱会 [L'épanouissement : le concert des héros du *Yaogun*]. Voir commentaire de l'auteur < babynumb@gmail.com > "Nufang

Maintenant tout le monde vit avec indifférence dans un monde pacifique et chaotique. Récemment, il n'y a que le groupe Omnipotent Youth Hotel que je trouve pas mal, c'est vraiment l'expression de ce temps étouffant, un air buté sous la pression et le silence. Pour ce concert, en gros, mon impression c'est qu'il s'agit d'un spectacle commercial, c'est n'est plus le genre de spectacle que ceux pour lesquels nous avons pédalé comme un dingue pendant des heures pour assister en restant debout. C'était très commercial, même les émotions et des larmes provoquées pendant le concert étaient une expérience planifiée et manipulée en avance. Donc ce qui s'est passé, c'est que les gens pleuraient juste pour cette jeunesse passée à écouter de vieux morceaux. Une fois que le concert est fini, tu ne ressentiras plus rien, le lendemain matin, même pas une trace du concert, et puis c'est tout.

Jusqu'à nos jours, le nombre de labels indépendants, de *Livehouse*, de festivals de musique continue à croître dans quatre coins en Chine, il serait par conséquent trop tôt et presque impossible de tirer une conclusion quelconque issue de ces phénomènes spectaculaires, car dans un temps où l'économie musicale s'est transformé en une discothèque virtuelle et infinie, qui est en réalité la manifestation du capitalisme de réseaux selon l'expression d'Attali, l'incertitude infinie serait peut-être la seule chose que nous pourrions considérer comme « certaine » et « définitive ». Enfin, pour conclure cette partie concernant la « Nouvelle ère », la remarque faite par Guy Debord il y a plus d'un demi siècle retrouve encore une fois ici bien son sens :

Les fausses luttes spectaculaires des formes rivales du pouvoir séparé sont en même temps réelles, en ce qu'elles traduisent le développement inégal et conflictuel du système, les intérêts relativement contradictoires des classes ou des subdivisions de classes qui reconnaissent le système, et définissent leur propre participation dans son pouvoir. De même que le développement de l'économie la plus avancée est l'affrontement de certaines priorités contre d'autres, la gestion totalitaire de l'économie par une bureaucratie d'État, et la condition des pays qui se sont trouvés placés dans la sphère de la colonisation ou de la semi-colonisation, sont définies par des particularités considérables dans les modalités de la production et du pouvoir. Ces diverses oppositions peuvent se donner, dans le spectacle, selon les critères tous différents, comme des formes de sociétés absolument distinctes. Mais selon leur réalité

yanchanghui guanhou 怒放演唱会观后 [Les commentaires après le concert du « Nufang »], message envoyé à < 11057844@qq.com >, 10/09/2010.

effective de secteurs particuliers, la vérité de leur particularité réside dans le système universel qui les contient : dans le mouvement unique qui a fait de la planète son « champ », le capitalisme.⁵¹⁶

⁵¹⁶ Debord, *La société du spectacle*, p.52.

CONCLUSION

CONCLUSION

亚细亚的孤儿在风中哭泣
黄色的脸孔有红色的污泥
黑色的眼珠有白色的恐惧
西风在东方唱着悲伤的歌曲

亚细亚的孤儿在风中哭泣
没有人要和你玩平等的游戏
每个人都想要你心爱的玩具
亲爱的孩子你为何哭泣*

L'orphelin de l'Asie pleurent au vent
Avec de la boue rouge sur des visages jaunes
Les yeux noirs reflètent une peur blanche
Le vent de l'ouest chante tristement à l'est

Les orphelins de l'Asie pleurent au vent
Personne ne veut jouer le jeu de l'égalité avec vous
Tout le monde convoite vos jouets favoris
Mes chers enfants, pourquoi pleurez-vous ?

Voyez une souris qui ne peut s'échapper de la roue dans laquelle elle
tourne, sans cesse. Le problème, ce n'est pas la souris, c'est la roue.*

* Extrait des paroles d'une chanson composée par le chanteur et compositeur emblématique dans le monde de la musique populaire chinoise, Luo Dayou 罗大佑, intitulée « Yaxiya de gu'er » 亚细亚的孤儿 [L'orphelin de l'Asie].

* Réponse du cinéaste Ken Loach, qui résume ainsi la vraie culpabilité du système capitaliste, à la question d'une journaliste : « mais alors, s'il n'y a que des victimes, où sont passés les bourreaux ? », in *Prenons parti : Pour un socialisme du XXI^e siècle*, Paris, Fayard/Mille et une nuits, 2009, p.128.

Tout au long de notre travail, nous avons souhaité inscrire les discussions, les réflexions et les analyses dans la sphère de la musique et dans le monde du Rock en particulier ou, pour être plus précis, de son potentiel « reflet » à travers le phénomène de réappropriation en République Populaire de Chine - le *Yaogun*. Il ne s'agissait pas de décrire la genèse du Rock en Chine ces dernières années, ni de faire un récit culturel du phénomène. L'objectif était de faire ressortir, selon les expressions de Jean-François Billeter, « ce qui a été *déterminant en dernier ressort* dans l'enchaînement des causes et des effets » dans cette période de transformation radicale de la nature de la société chinoise, à travers le prisme du Rock - un concept culturel entièrement « importé » en Chine depuis l'Occident, une représentation parfaite de la « modernité », le « spectre de l'Occident » selon Gregory Lee, qui hante la Chine depuis plus d'un siècle.⁵¹⁷

En une trentaine d'années, le Rock en Chine est passé progressivement d'une phase d'isolement avant l'arrivée d'Internet vers la fin des années 1990, à une phase de « synchronisation ». Dorénavant, pour comprendre son évolution, il est indispensable de prendre en compte un certain nombre de facteurs extérieurs. Ainsi en est-il pour la Chine contemporaine depuis son ouverture au Monde. Finalement, notre parcours de recherche nous a permis de prendre conscience que le *Yaogun* n'était qu'une incarnation, un échantillon, du phénomène culturel emblématique d'une Chine qui, bien qu'en pleine mutation, demeure « trois fois muette ».

Le développement du Rock en Chine est ainsi une sorte de fil conducteur représentatif de toute l'histoire de la Chine, avec ses courants de pensée, ses valeurs, ses mouvements politiques, économiques, sociaux et culturels depuis un siècle - un siècle de « modernisation », un vieux projet de « reconstruction », ou de « construction » de la Chine, calqué sur le modèle de l'« État-nation » occidental, comme le signifie le professeur Gregory Lee :

Jusqu'au milieu du vingtième siècle en chinois la « modernisation » se disait « occidentalisation », l'Ouest était synonyme de modernisation. En ce sens, dans une large mesure la Chine que nous voyons aujourd'hui est le résultat, la « réussite » d'un projet vieux d'un siècle : la reconstruction de la Chine, ou plutôt la construction de la Chine, car, il y a un siècle, la Chine en tant qu'État-nation moderne après

⁵¹⁷ Jean François Billeter, *Chine trois fois muette, de la place de la Chine dans le monde d'aujourd'hui*, Paris, Allia, 2006, P.18. Gregory Lee, « Le cadeau empoisonné de Versailles ou La Chine à la manivelle de l'orgue de barbarie », in *Mouvements*, No. 72, 2012/4.

l'écroulement de l'Empire et la dynastie Mandchou des Qing, restait entièrement à créer.⁵¹⁸

Partant de ces constats et de l'avancement de la problématique, plutôt que de proposer une conclusion pour répondre à la question posée au début de notre enquête - d'ailleurs, à ce jour, tout reste en mouvement -, et forts des différentes pistes et logiques de réflexion ainsi dévoilés, nous avons souhaité établir une esquisse s'inspirant de la sphère du Rock en Chine mais également d'autres phénomènes culturels. Cette esquisse n'a rien d'absolu ni d'infailible, elle aide pour le moins à mieux comprendre, à mieux cerner le paysage complexe, ou le « magma » au sens du Castoriadis, de la culture populaire de la Chine d'aujourd'hui et, d'une certaine manière, de tout le vingtième siècle.⁵¹⁹ Comprendre la culture de la Chine actuelle est désormais une étape indispensable pour comprendre le paysage culturel à l'échelle planétaire dans le temps de la « mondialisation ». Citons une nouvelle fois Jean François Billeter qui précise à ce sujet :

Voici les principes qui me guideront dans ma démarche. Je tiens premièrement qu'on ne peut concevoir ce qui se passe aujourd'hui en Chine sans avoir d'abord conçu ce qui se passe aujourd'hui dans le monde. Je tiens deuxièmement qu'on ne peut se faire une idée du présent, dans le monde, qu'en concevant ce présent comme un moment de l'histoire. Troisièmement, je tiens que, dans ce cas particulier, nous devons prendre en considération six siècles d'histoire environ ; cette échelle est liée à la nature des faits qu'il s'agit d'appréhender.⁵²⁰

⁵¹⁸ Lee, « Le cadeau empoisonné de Versailles », p.35.

⁵¹⁹ Pour Castoriadis, « magma » n'a pas un sens chimique ou géologique, mais bien en un sens nouveau qu'il définit lui-même. À la différence, un « magma » est un sous-ensemble plus quelque chose, il fait craquer, il ébrèche la logique décrite précédemment, car il ne peut jamais s'y réduire. Castoriadis parvient à élaborer une pensée du nouveau et du complexe, de ce qu'il nomme les « significations imaginaires », qui ne peut se réduire à aucun déterminisme, et ne tolère aucune prévision. Voir Cornelius Castoriadis, *Les carrefours du labyrinthe, tome 1*, Paris, Seuil, 1998.

⁵²⁰ Billeter, *Chine trois fois muette*, P.5.

Le « magma » de la « modernité chinoise »

L'ensemble des ouvrages de Gregory Lee et de Jean François Billeter nous propose un espace-temps plus vaste pour réfléchir aux problématiques liées à la Chine dans le « temps moderne ». Ces auteurs nous indiquent que le monde, y compris la Chine, est comme un tout qui ne cesse de se transformer. Finalement, la « modernisation chinoise » ou les « modernités chinoises » selon l'expression de Gregory Lee, dont le Rock en Chine ou le *Yaogun* est une représentation concrète, constituent un « magma » au sens de Castoriadis, qui ne peut se réduire à aucun déterminisme, et ne tolère aucune prévision.⁵²¹ Il est aussi, selon Billeter, « intelligible à partir de la transformation à l'œuvre en lui et n'est véritablement intelligible que de cette façon-là, en tant que tout et en tant que transformation. Il ne peut être compris ni par analogie avec des moments dépassés, ni à travers des faits ou des séries de faits isolés ».⁵²² Ce principe nous aide à concevoir ce qui est en train de se jouer dans le moment présent dans une plus grande ampleur celle de la totalité de « l'Histoire du monde ».

D'ailleurs, le grand philosophe et poète chinois Lao Zi 老子 (Lao-tzeu) déclara il y a quelque deux mille ans :

無名，天地之始。有名，萬物之母。

故常無欲，以觀其妙；常有欲，以觀其徼。

此兩者，同出而異名，同謂之玄，玄之又玄，眾妙之門。⁵²³

⁵²¹ Voir Gregory Lee, *Modernités chinoises* (2ème édition), Lyon, AEC-UJM, Faculté des langues, Université Jean Moulin-Lyon 3, 2004. Castoriadis, *Les carrefours du labyrinthe*. 1998.

⁵²² Billeter, p.21.

⁵²³ Lao Zi 老子 (Lao-tzeu), *La Voie et sa vertu (Dao De Jing 道德經)*, Livret I, numéro 1, version traduite en français moderne par François Houang et Pierre Leyris, Paris, Seuil, 1979.

(L'être) sans nom est l'origine du ciel et de la terre ; avec un nom, il est la mère de toutes choses.

C'est pourquoi, lorsqu'on est constamment exempt de volontés, on voit son essence profonde ; lorsqu'on a constamment des volontés, on le voit sous une forme bornée.⁵²⁴

Ces deux choses ont une même origine et reçoivent des noms différents. On les appelle toutes deux profondes. Elles sont profondes, doublement profondes. C'est la porte de toute merveille.

Finalement, les construction-déconstruction-reconstruction autour du double Mythe du Rock en Chine depuis une trentaine d'années que nous avons décrit, décrypté et analysé tout au long de ces pages, ne sont, d'après les mots de Lao Zi, qu'une « forme bornée ». Elles sont là pour nous guider et nous aider à apercevoir l'essence profonde des choses à un niveau abstrait et philosophique : l'uniformisation du monde dominé depuis plusieurs siècles par une logique unique, envahissante et multiforme celle du capitalisme, de la société de consommation, autrement dit le « spectre » que Debord a proposé dans *La société du spectacle*, et que Gregory Lee a repris dans *Un spectre hante la Chine : fondements de la contestation actuelle*, spectre qui se situe dans le prolongement de l'analyse de la « marchandise » faite par Marx et reprise par quelques-uns de ces successeurs - Lukács et Korsch par exemple.⁵²⁵

En fin de compte, l'ensemble de notre travail n'est en quelque sorte qu'un révélateur, une étude de cas élargie de cette ligne de pensée radicalement critique envers les évidences communes qui dominent le monde actuel - celles du grand récit du « progrès » et de la « modernité », lesquelles suivent un concept linéaire du temps et sont accompagnées du triomphe de la technologie et de la science issues de l'héritage de la Renaissance en Europe.⁵²⁶ Le monde est dorénavant sous la manipulation et le

⁵²⁴ Pour certains commentateurs, cette « volonté » doit s'entendre comme du « désir », ou du « vouloir » qui se rapporte à l'action du second membre de la phrase : « voulons voir », voir François Houang et Pierre Leyris, *La Voie et sa vertu* ou *Dao De Jing* 道德經, Paris, Seuil, 1979, p.21. Il nous semble préférable de comprendre ce mot dans une juxtaposition de toutes ces connotations.

⁵²⁵ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, 1992 ; Gregory B. Lee, *Un spectre hante la Chine : fondements de la contestation actuelle*, Lyon & Hong Kong, Tigre de papier, 2012,

⁵²⁶ L'image de la ligne pour représenter le temps domine notre conception moderne de la durée presque partout dans le monde, alors que la représentation linéaire du temps a été en réalité imposée par l'occident. L'historicisme est même une caractéristique fondamentale de la « modernité » afin de promouvoir la notion de « progrès » et « d'avancement » tandis que la

« charme » de la raison marchande, cette dernière produisant une tendance à l'homogénéisation des diversités et à la complexité des sociétés et de l'humanité en les réduisant à des critères standardisés, simplifiés et monotones.⁵²⁷ Cette homogénéisation s'applique non seulement aux marchandises et aux infrastructures sociales, mais aussi aux valeurs, aux pensées et aux différentes possibilités d'exprimer les affects et les sentiments humains (l'art, la littérature, la musique). De nos jours, les fruits de cette raison marchande s'étendent déjà aux quatre coins du monde, sous l'étiquette commode de « mondialisation », ou bien de « néo-libéralisme ». Encore une fois, les propos de Billeter trouvent un écho dans le temps où nous vivons :

Nous voyons ce processus s'étendre au monde entier et provoquer l'uniformisation universelle de la vie quotidienne. Les modes, les comportements, le langage s'américanisent. Mais, plus que d'américanisation, il s'agit d'une soumission de plus en plus complète à la raison économique.⁵²⁸

En Chine, le Rock est apparu dans un moment déterminant de l'histoire contemporaine chinoise - le début du grand récit des « trente ans de réforme et d'ouverture », juste après la fin de la Révolution Culturelle initiée par Mao Zedong, et à l'aube d'avancements économiques à la manière « capitaliste sous contrôle de l'état socialiste » de Deng Xiaoping.⁵²⁹ Le Rock en Chine est depuis son émergence imbriqué dans la constitution d'une « nouvelle Chine socialiste » calquée sur le modèle de « l'État-nation » - un autre Mythe appartenant à l'idéologie de la « modernité ». Comme Billeter nous le rappelle :

représentation du temps dans la culture et la civilisation chinoise était depuis toujours cyclique, du fait des influences taoïstes et bouddhistes, du calendrier lunaire et des cercles de temps par douze et soixante.

⁵²⁷ Nous ne pouvons négliger toutefois que l'avidité - pour l'argent, mais pas seulement - qui résident dans la nature profonde de l'être humain faisait bien partie de la cause du triomphe de la raison marchande ; d'une certaine manière, c'est aussi le charme du système capitaliste qui s'enchaîne toujours dans une logique d'*obtention* continue et d'*expansion* par tous les moyens possibles. La société de consommation et du spectacle est un parfait exemple de ce mécanisme d'obtention et d'expansion.

⁵²⁸ Billeter, p.11.

⁵²⁹ Deng Xiaoping 邓小平 a désigné la période de réforme et d'ouverture par l'expression « le socialisme aux caractéristiques chinoises » - *you zhongguo tese de shehuizhuyi* 有中国特色的社会主义.

Depuis un siècle, la Chine s'est constamment définie par rapport à l'Occident sur le plan des idées : pour ou contre. Cela continue. [...] Qu'ils le veuillent ou non, les Chinois raisonnent aujourd'hui sur leur histoire, sur toute leur civilisation, au moyen de termes venus d'ailleurs.⁵³⁰

En ce sens, le Rock - concept entièrement « importé » en Chine depuis les États-Unis à partir des années 1980 - illustre parfaitement une forme d'acculturation. Par conséquent, le Rock en Chine contestataire et sa récupération révèlent exactement le dilemme que Billeter expose, soit l'« uniformisation subie » - la marchandisation et la récupération du phénomène Rock en général dans le monde - et le « repli identitaire impuissant » - la tentative de trouver un certain espace pour exprimer le « soi » et pour s'émanciper à la fois de la domination dictatoriale socialiste et de la menace de la « mondialisation marchande » capitaliste.

La situation actuelle de la « musique indépendante chinoise » que nous avons présentée dans la dernière partie de notre travail nous montre que, comme aux quatre coins du monde, la récupération de la société chinoise par la raison marchande est presque déjà actée. Si le phénomène Rock avait vécu une métamorphose, c'est-à-dire s'il s'était manifesté comme un Mythe au lieu de se transformer en une pratique musicale imprégnée d'un esprit fondamentalement rebelle - ainsi que l'histoire du salariat dans le monde européen - son avenir en Chine serait assuré par de nombreuses institutions, il se réduirait en « signes » au sens de Barthes, et sa potentialité subversive et alternative s'évaporerait au fur et à mesure. Autrement dit, il deviendrait une « forme pure », un spectacle au sens de Debord, une « rébellion spectaculaire », au sein d'une grande pièce de théâtre qui est la nôtre.

⁵³⁰ Billeter, p.18.

La négociation du *Yaogun* : l'élégie muette dans le monde spectaculaire

Dans cette « uniformisation » à l'échelle mondiale causée par la raison marchande et accélérée récemment par le développement considérable de la machine informatique et cybernétique, le Rock a été récupéré à de multiples reprises par des mécanismes de mondialisation culturelle et diffusé dans le monde depuis un demi-siècle. Cependant, si les années 1960 et 1970 virent s'épanouir des mouvements liés au Rock plus ou moins subversifs ou révolutionnaires aux États-Unis et en Grande-Bretagne, mouvements qui résonnaient simultanément avec les courants de pensées et les glissements de conscience collective de l'époque dans le monde capitaliste, cet achèvement n'arrivera en Chine qu'à partir des années 1980, entraînant synchroniquement avec lui tous les courants musicaux européens et américains, qu'ils soient révolutionnaires, ou réactionnaires.

Le Mythe du *Yaogun*, né en Chine dans le pêle-mêle de la « réaction en chaîne non maîtrisée », a alors émergé en tant que réappropriation chinoise à la fois formelle et idéologique, et donc inévitablement accompagnée d'un héritage propre. Par conséquent, il a fallu œuvrer pour trouver un équilibre entre la tradition chinoise qui demeurerait dans le « régime socialiste » et le principe de la logique marchande, du moins en apparence. Apparaît ainsi le fondement du discours officiel sur « la société harmonieuse » dicté par les autorités chinoises, lequel propose une idéologie appropriée pour résumer le « fruit », surtout économique, des « trente ans de réformes et d'ouverture », et voile en même temps la transition radicale entre la nature profonde de la société chinoise et une société de consommation capitaliste et sauvage qui ne se fait pas sans sacrifice.

Pourtant, comme « il n'y a pas de pouvoir sans contrôle du bruit », ainsi que l'écrit Jacques Attali, il n'y a pas non plus d'« harmonie » sans contrôle du désordre. La contradiction et le conflit entre les différents agents de pouvoir sont clairs. Comme chaque pouvoir a besoin de passer son propre message idéologique, ou Mythe, il coexiste plusieurs Mythes. Et afin de vivre ensemble dans une « société harmonieuse », au cours de la transformation concentrée et accélérée de la société contemporaine chinoise, il fallait trouver un mot-clé, un juste milieu dans chaque domaine pour partager le même intérêt économique. C'est ainsi que la théorie de « l'espace partagé », conceptualisée par la chercheuse Dai Jinhua, retrouve son sens dans l'analyse des phénomènes culturels depuis les années 1990 en Chine.

Le mot-clé *Yaogun* vient donc qualifier la rhétorique « révolutionnaire », qu'elle soit réelle, imaginaire, ou purement spectaculaire, aussi bien vis-à-vis du pouvoir politique local - l'autorité chinoise - qu'aux yeux du pouvoir économique - la raison marchande. La construction du Mythe du *Yaogun* « révolutionnaire » par les médias de masse chinois, avant l'ère de la « mondialisation », montrait la volonté d'établir une identité propre pour se distinguer du « grand frère », le Mythe du Rock occidental « authentique ». Par la suite, sa déconstruction a marqué le triomphe de la raison marchande dans la société chinoise. Enfin, la reconstruction du Mythe « révolutionnaire » dans la consommation a été le résultat inévitable de la réaction en chaîne induite par le capitalisme. Tout comme la récupération du Mythe du Rock partout dans le monde, la récupération du Mythe du *Yaogun* « révolutionnaire » fut en Chine une conséquence ou une réaction naturelle, s'inscrivant dans la suite logique de la raison marchande, c'est-à-dire dans l'inversion du social et de l'économie. Ce fut en même temps une preuve du malaise qui persiste en Chine depuis plus d'un siècle, l'angoisse des Chinois face à la « modernité » et au « progrès », concepts baptisés par la civilisation occidentale ; ce « spectre qui hante la Chine » n'a jamais disparu.

Finalement, les construction-déconstruction-reconstruction du Mythe « révolutionnaire » sont une manifestation du cheminement complexe et détourné parcouru par le *Yaogun* dans la confrontation, la soumission et la collaboration avec cette « réaction en chaîne non maîtrisée », ce « spectre d'Occident ». Autrement dit, l'ensemble de tous les phénomènes liés au *Yaogun* depuis une trentaine d'années que nous avons essayé de décrire, d'analyser et de décortiquer tout au long de ces pages, démontre la progression et la contestation locale de l'« uniformisation » violente mais muette de la société chinoise par la raison marchande. Cette « uniformisation », sous l'étiquette de la « modernité » et du « progrès », prenant la forme unique de l'« État-nation », est depuis toujours, selon Gregory Lee, imbriquée avec un colonialisme diffusé et ancré profondément, physiquement, idéologiquement et mentalement dans l'ensemble de la constitution des pays colonisés, car :

[...] les procédés colonialistes, par lesquels la modernité a toujours passé (l'histoire du dix-neuvième et du vingtième nous montre même que le colonialisme est profondément imbriqué dans la modernité), se sont manifestés comme la panacée des pays colonisés. La véritable réussite du colonialisme du début du vingtième siècle jusqu'à aujourd'hui est d'avoir convaincu les peuples colonisés, ou au moins leurs élites, qu'il n'y avait pas d'alternative à l'imitation du paradigme de l'État-nation, à une démarche mimétique par rapport au système occidental, un système, couplé d'idéologies, qui s'est avéré avec la

première guerre mondiale non seulement politico-économique mais de plus scientifique (« les canons, les mitrailleuses, les avions »).⁵³¹ Pour les élites c'était l'accès aux savoirs et à la science des puissances coloniales qui était le plus important.⁵³²

Encore une fois, concernant l'impact physique et idéologique de cette « uniformisation », nous pouvons citer Billeter qui a déjà remarqué ce problème avec une grande perspicacité dans le développement social chinois des années 1960 et 1970, avant la politique de la réforme :

La propagande le proclamait d'ailleurs tous les jours sur le ton du défi. L'imaginaire révolutionnaire était un imaginaire industriel. Dans le discours officiel, la bataille de la production est censée servir la révolution. En réalité, c'est l'inverse qui se produit. Les méthodes dites révolutionnaires assujettissent la société à une logique économique qui est fondamentalement la même que dans les pays capitalistes. Ici et là, cette logique exige que toutes les relations sociales, toute l'existence humaine soient soumises aux exigences de la production.⁵³³

L'impossibilité du *Yaogun* : dilemme éternel, ou huis clos ?

Que les acteurs du Rock le veuillent ou non, le Rock a été plus au moins complètement récupéré par la logique marchande dans la plupart des sociétés capitalistes actuelles, où l'inversion du social et de l'économie a été réalisée depuis presque deux siècles selon Billeter - un demi-siècle selon les propos de Guy Debord concernant « la séparation achevée » : « ce ne sont plus seulement les rapports sociaux qui sont remplacés par des rapports marchands, c'est la nature, voire la vie même qui est dissociée

⁵³¹ Jacques Ellul, *Le Bluff technologique*, Paris: Hachette, 1988 ; Fayard/Pluriel, 2010, p. 324.

⁵³² Lee, « Le cadeau empoisonné de Versailles », p.2.

⁵³³ Billeter, p.13.

puis recombinaison afin d'être soumise à la logique du marché ». ⁵³⁴ Il serait donc extrêmement difficile si ce n'est impossible de contester cette logique de l'intérieur, de « percer un trou », comme les marchands du circuit *Dakou* l'ont fait sur les surplus de CD du marché américain et européen, sur cette gigantesque « surface sans fond » de la société du spectacle. En effet, la logique économique s'insinue dans tous les aspects de la vie quotidienne sous forme d'innombrables images, alors que les sociétés bien calquées sur cette logique s'enferment dans la grande roue perpétuelle du « métro-boulot-dodo-vacances ».

Si nous voyons plutôt une impossibilité d'innovation dans le monde du Rock, que pouvons-nous dire du *Yaogun*, cette appropriation récente dans un pays qui a été enfermé dans le « socialisme totalitaire » et dont le développement économique a été « retardé » ? Sans doute, la Chine actuelle se sent-elle enfin sur la voie du progrès et de la puissance. On voit se former une classe moyenne active, bien informée et fière de participer au grand jeu de la nouvelle économie mondialisée. Mais nous n'entendons toujours pas assez la voix du *Yaogun*, ni celle de « la musique indépendante chinoise », que ce soit dans la société chinoise ou ailleurs. Le résultat de l'« uniformisation » du monde est évident de nos jours : la culture populaire dominante dans presque toutes les sociétés prend la même forme, suit la même logique et les mêmes valeurs, les mêmes « goûts », que la raison économique. Une chanson comme « *Gangnam Style* » qui a eu récemment un énorme retentissement à l'échelle mondiale en est l'exemple parfait. ⁵³⁵

Enfin le silence du monde chinois, dont pâtit le phénomène du *Yaogun*, nous invite à repenser la nature et les problèmes de la construction de « la modernité chinoise » et du « mutisme » de la Chine dans cette procédure encore inachevée, d'après les mots de Billeter. Cette construction de la modernité européenne et américaine a émergé au début du vingtième siècle en Chine, suite à l'étendue de la « réaction en chaîne non maîtrisée » du monde européen, marquée par un désir angoissé de construire un pays sous la forme d'un « État-nation ». Elle a été ensuite interrompue avec la fondation de la République Populaire de Chine et a émergé à nouveau avec la

⁵³⁴ Billeter, p.10.

⁵³⁵ « *Gangnam Style* » (qui signifie littéralement *Style de Gangnam*) est une chanson du chanteur sud-coréen PSY. La chanson est connue pour son humour et son rythme accrocheur, accompagnés d'une chorégraphie insolite. Les paroles originales parlent de « la petite copine parfaite qui sait quand être précieuse et quand être sauvage », L'expression « *Gangnam Style* » est un néologisme coréen principalement associé à la mode haut de gamme et à un style de vie somptueux, associé lui-même à des tendances dans le quartier de « *Gangnam* » à Séoul considéré comme la partie la plus riche de la région métropolitaine. La chanson connaît un succès planétaire, particulièrement à travers sa diffusion sur les sites de partage vidéo, le clip officiel de la chanson devenant le plus visionné de l'histoire de Youtube. En avril 2013, soit quatre mois plus tard, le clip atteint la barre des 1,5 milliard de vues sur ce même site Youtube, est donc devenu un phénomène culturel mondial.

politique de réformes à la fin des années 1970. Elle est arrivée en restant inachevée jusqu'à nos jours.

Billeter a proposé plusieurs causes qui nous semblent assez pertinentes pour expliquer ce silence : 1. Le régime politique chinois qui reste totalitaire malgré son étiquette « harmonieuse ». 2. Le manque de discussion et d'interprétation des faits, ainsi que leur mise en perspective sur l'histoire récente dans le monde intellectuel chinois ; autrement dit, il n'y a jamais eu de *vrais* critiques en Chine sur l'histoire récente dans une perspective plus large, c'est-à-dire mondiale. 3. Le silence sur son passé par la manipulation politique, et une volonté d'enfermement qui s'observe dans bien d'autres domaines - dont le « cercle du *Yaogun* » faisait partie selon notre observation. De ce fait, le passé est finalement le rêve d'une société devenue étrangère à son propre passé, une profonde coupure s'étant créée au fil du temps.⁵³⁶

Certes, le régime politique chinois, ainsi qu'une certaine spécificité dans l'imaginaire collectif du monde chinois - à savoir cette volonté d'enfermement que l'écrivain chinois des années 1930 Lin Yutang 林语堂 avait lui aussi analysée dans son œuvre emblématique *La Chine et les chinois* - seraient des raisons essentielles de l'absence de critiques, d'interprétations des faits historiques et d'expressions personnelles libres, et donc les causes de ce « mutisme » chinois.⁵³⁷ Mais nous ne pouvons nous empêcher de prolonger la réflexion dans une perspective plus large - celle du monde entier que Billeter a justement proposée - et de remettre en cause en même temps une réalité coloniale au niveau intellectuel et mental dans le monde de la connaissance, afin de compléter les raisons de ce si long silence. Car, si les intellectuels et les élites chinoises modernes et contemporaines ont manqué de perspectives plus larges et d'esprit critique sur les faits historiques, sur les phénomènes culturels complexes et paradoxaux de leur propre histoire, sur leur propre société, et sur leur propre passé proche, ce serait aussi à cause de la circulation à « sens unique », ou de « la colonisation » selon Gregory Lee, de la connaissance et de l'idéologie politique et scientifique depuis un siècle dans le monde, véhiculée par cette « réaction en chaîne non maîtrisée ».

⁵³⁶ Billeter, p.15-18.

⁵³⁷ Lin Yutang 林语堂 (1895-1976) est un écrivain chinois des années 1930, dont la traduction de classiques chinois en anglais a aidé à leur diffusion en Occident. Ses deux premiers livres, *My Country and My People* (1935) et *L'Importance de Vivre* (1937), rédigés en anglais le font connaître immédiatement dans le monde littéraire occidental. *La Chine et les chinois* est la traduction en français de son premier livre, *My country and My People*, l'ensemble de cet ouvrage est une interprétation personnelle de toute une culture, vaste fresque de toute une civilisation chinoise, cet essai demeure un livre clé sur l'individu et la société en Chine. voir Lin Yutang 林语堂, *La Chine et les Chinois*, traduit de l'anglais par S. et P. Bourgeois, Paris, Payot & Rivages, 1937 et 1997.

Ce n'est cependant pas du degré de colonisation physique de la Chine que je voudrais discuter ici, mais plutôt de la colonisation de l'esprit, de l'installation dans l'esprit des idéologies occidentales politiques et scientifiques.⁵³⁸

Une question philosophique persiste depuis toujours : comment peut-on se décrire proprement, avec un maximum d'objectivité, quand le « soi » est constamment défini par rapport aux autres ? En outre, pour ce qui est du « mutisme » de la société chinoise dans la construction de la « modernité » selon le modèle de l'« État-nation », nous pouvons nous interroger sur la possibilité d'analyser une situation ou une certaine « caractéristique », le *Yaogun* par exemple, sans la moindre contrainte ou sans le moindre malaise, en utilisant un langage et une théorie complètement « étrangers » car « importés » de l'extérieur. Reprenons les propos de Billeter cités précédemment, à savoir : « qu'ils le veuillent ou non, les Chinois raisonnent aujourd'hui sur leur histoire, sur toute leur civilisation, au moyen de termes venus d'ailleurs ». Ainsi, à l'instar d'autres domaines culturels chinois, un dilemme demeure pour le *Yaogun* : s'il veut se faire entendre dans le monde, soit il doit impérativement utiliser un langage de musiques venues d'ailleurs - les instruments, les rythmes, les façons de composer, de jouer, de *mixer*, etc. - et donc, toujours sous l'étiquette de « contrefaçon du rock occidental », perdre son « originalité chinoise » ; soit il doit assumer des imaginaires, des Mythes ou des conventions concernant le « Rock chinois », toujours calqués sur les regards des Autres - le « Rock chinois révolutionnaire », par exemple. Bref, s'il veut participer à ce « grand jeu » dans le monde de l'industrie musicale depuis longtemps standardisée, récupérée par la logique économique, il risque de perdre son identité ; s'il veut insister sur une spécificité qui lui est propre, il risque de ne jamais être entendu dans le monde.⁵³⁹

Finalement la cause fondamentale de ce « mutisme » de la Chine et du *Yaogun*, est que dans cette « uniformisation » qui domine le monde actuel, non seulement économique mais aussi idéologique, culturelle, et mentale, nous n'avons pas d'autre possibilité que d'accepter le « tout » que la raison marchande propose, à savoir le système, l'idéologie, les connaissances, les valeurs et le mode de vie. Dans d'anciennes

⁵³⁸ Lee, « Le cadeau empoisonné de Versailles », p.1.

⁵³⁹ Le « parrain du rock chinois » Cui Jian 崔健 n'est apparu dans le catalogue de la plateforme numérique de musique « internationale » (iTunes et Amazon) qu' en avril 2013, à peu près trente ans après son apparition en Chine ; l'album en ligne est un recueil des ses anciennes chansons, intitulé *The Third Sound of China* [la troisième voix de la Chine], voir l'article sur cet apparition de Jonathan Campbell, intitulé « Cui Jian, Internationally, Finally... » [Cui Jian, mondialisé, finalement...] <http://jonathanwcampbell.com/blog/?p=2354> (consulté le 28-06-13).

nations colonisées ou isolées, nous ne pouvons donc jamais « nous voir » qu'à travers le regard des « autres ». Nous sommes en réalité enfermés dans la « grande roue » comme l'appelle Ken Loach, et cette « grande roue » ne nous permettrait plus d'avoir d'autre choix que d'accepter de tourner sans cesse. Le pire est qu'au fil du temps, nous risquons de croire que le monde entier est cette « roue » et de ne même plus penser à en sortir. Pourtant, au début du développement du *Yaogun*, certains participants à peine sortis de l'« emprisonnement » d'une époque totalitaire et soi-disant « communiste » n'étaient pas prêts, et ne sont pas entrés tout de suite dans le huis clos de la « réaction en chaîne ». Il reste alors au moins quelque possibilité d'espérer.

L'écrivain Lin Yutang a élaboré une théorie des cycles historiques décrite dans ses œuvres sur la Chine et les Chinois des années 1930, selon laquelle la Chine devrait régulièrement replonger dans le chaos.⁵⁴⁰ Le long chemin de la contestation et de sa consommation parcouru par le *Yaogun* représente en quelque sorte ce cycle perpétuel. D'ailleurs, Gregory Lee a souligné dans son œuvre *La Chine et spectre l'Occident* sur la poésie contemporaine chinoise que, lorsque la politique devient le centre d'intérêt, elle met face à face les deux blocs politiques opposés, communisme et capitalisme, blocs entre lesquels le poète chinois exilé n'a que très peu de « champ » de manœuvre ; ne voulant pas écrire une poésie idéologique, tout en demeurant une poésie politique, il doit ensuite se refuser à l'amalgame entre liberté-démocratie et consumérisme. Il n'y a parfois pas d'issue possible.⁵⁴¹

Plus de trente ans après l'apparition du Rock en Chine, on peut se demander si la dégradation de l'environnement, la disparition d'une partie du cadre traditionnel, les conditions de vie de plus en plus difficiles et la marchandisation de la culture et de la société chinoise ne conduiront pas à de nouvelles explosions, à l'occasion des mutations politiques s'apparentant à un changement radical. Mais les développements rapportés par le *Yaogun* s'inscrivent dans une troublante continuité, qui nous confirme une réalité avancée par Lin Yutang il y a un siècle environ et qui demeure jusqu'à nos jours : plus d'un siècle de bouleversements a amplifié la complexité de la société chinoise. Partagée entre l'admiration et le rejet de l'étranger, elle a une volonté de « modernisation », indispensable à son renouveau, et d'émancipation des anciens cadres féodaux confucianistes conservateurs et du régime « dictatorial » aux yeux des élites chinoises des années 1920, puis de celles des années 1980. Bref, d'après les mots de Gregory Lee,

⁵⁴⁰ Lin Yutang, *La Chine et les Chinois*.

⁵⁴¹ Gregory Lee, *Un spectre hante la Chine*, pour un compte-rendu en ligne in *Perspectives chinoises*, (N°75, janvier - février 2003), voir <http://perspectiveschinoises.revues.org/72>, (consulté le 29-06-13).

« afin de regagner une souveraineté, un pouvoir d'agence, il fallait imiter voire devenir cet Autre occidental ». Cependant, cette volonté de modernisation est contrebalancée par la peur d'être détruite par la menace des forces extérieures.

La possibilité du *Yaogun* et au-delà du *Yaogun* ?

En même temps, cette appropriation muette plus ou moins réussie du phénomène Rock – le paradis, du moins au sens spectaculaire de « la musique indépendante chinoise » que nous avons décrite, est au fond une réussite de la progression de la raison marchande – dans la société chinoise, s'opère sur un mode identitaire ou même existentiel où les projets individuels sont tout aussi importants que les enjeux collectifs. Le développement des scènes musicales dérivées du *Yaogun*, l'ascension de figures féminines dans ce mouvement et des « *minzu* » minoritaires dans les différents segments de la scène de la « musique indépendante chinoise », ainsi que celle des individus cherchant une « liberté intérieure » et spirituelle à travers leurs pratiques musicales depuis le vingt-et-unième siècle en Chine et dans les communautés chinoises à travers le monde, montrent qu'il est toutefois possible de détacher le destin du Rock et celui du *Yaogun* de l'histoire économique politique du vingtième siècle, en gardant cependant une puissance subversive et une diversité.

Si l'histoire du Rock dans le monde occidental est marquée par ses traits subversifs et politiques à certaines périodes historiques spécifiques pour être ensuite entièrement récupérée par la raison marchande, cette histoire prolongée, ou son appropriation en République Populaire de Chine, est désormais racontée par fragments, par l'intermédiaire d'individus, comme une histoire jamais nationale ni définitive, toujours ouverte. Dans son œuvre sur le *bruit* et son rapport avec le pouvoir et l'argent, Jacques Attali fait référence à l'aspect utopique de la composition sur la musique en expliquant :

Le plaisir de faire de la musique et la donner gratuitement à entendre à d'autres esquisse une société où chacun se réaliserait dans la création et dans l'échange de créations. Où chacun apprendrait à se

CONCLUSION

découvrir, à s'aimer soi-même pour trouver ensuite du plaisir à être découvert par l'autre puis à donner sans rien attendre en retour.⁵⁴²

Le dilemme du Rock en Chine, ou la bataille entre la « grande roue » de la raison marchande et la volonté de s'exprimer librement sans aucune contrainte, d'être reconnu en tant que « soi », bref de se trouver enfin « libre » même momentanément, marque à la fois la victoire du capitalisme économique, idéologique et culturel et la contestation de la complexité des expériences et des esprits humains, ainsi que la gratuité de l'accès à toutes les formes d'art, non seulement en Chine mais partout dans le monde. Au-delà, s'esquisse un autre monde où le plaisir de faire de la musique - ou d'autres formes artistiques telles que l'improvisation, la poésie ou le théâtre par exemple - pourrait prendre le pas sur celui de l'écouter et de l'apprécier, où « chacun pourrait devenir enfin créateur de sa propre vie » en reprenant les termes d'Attali. C'est pourquoi la contradiction dont se réclame le *Yaogun* est aussi bien interprétée comme source d'inspiration que comme un détour obligé qui offre des clés pour comprendre et vivre le temps présent en Chine, ou ailleurs dans le monde.

⁵⁴² Jacques Attali, *Bruits*, 2001, p.252.

ANNEXES

Annexe I. Les revues de musique populaire

1. Photocopies de l'intégralité des articles originaux en chinois de la rubrique « Duihua yaogunyue » 对话摇滚乐 [Conversation sur le Rock] publiés dans la revue de musique Yinxiang shijie 音像世界 [Le monde des sons et des images]. (Juin 1992 - Octobre 1994)

Juin 1992 (Numéro 1)

摇

滚乐的诞生, 如果从艾伦·弗雷德1952年在美国电台开播的名为“月亮狗摇滚舞会”的节目算起, 至今已足足有40个年头了。对40年来摇滚乐的发展和音乐的影响, 我们既不应因偏爱而夸张它, 也不应因偏见而贬低它, 否则将是不公允的。40年来, 摇滚乐出现了众多的流派和千姿百态的风格。本刊以前曾刊登过有关摇滚乐发展史的文章, 但由于资料有限, 难免挂一漏万。而此次连载章雷和王晓峰的“对话”, 将以更充实的资料, 及作者的理解和观点为基础, 更全面地向读者介绍摇滚乐史上有影响有地位的歌星、乐队及其流派, 尤其是那些既有影响, 而读者尚不知晓的音乐和歌星。

摇滚乐, 作为一种音乐, 它主要起源于黑人的“节奏布鲁斯”音乐, 并由白人参与演奏、演唱后才被西方社会真正接受; 但, 摇滚乐, 作为一种文化, 它所反映的便是整个西方社会。

主持人: 丁夏

一、摇滚乐, 一种充满诱惑力而又颇受争议的大众文化。

A: 章雷 B: 王晓峰

A: 摇滚乐从它诞生到今天已整整40年了。40年间, 摇滚乐象蔓草一样在世界上繁衍, 它比任何一种文化都更具吸引力和渗透力, 它改变着一代代西方青年人的心态、生活方式, 乃至整个世界的流行文化。让我们看看这样的事实: 一个宣称不愿活在没有“猫王”世界上的青年, 闻知“猫王”猝世, 便以自杀为他殉葬; 当约翰·列侬被刺杀之后, 西方各国元首象对待一个政府首脑的去世一样发出唁电; 当一支重金属乐队在美国某座城市演出时, 竟导致六百多辆汽车的大堵塞……这一切都是那么不可思议。也许这就是摇滚乐的魅力所在。40年来, 摇滚乐在它的震聋发聩的音乐声中, 导演着一幕幕人间悲喜剧。

B: 的确, 摇滚乐作为一种文化, 一种生活方式, 已成为现代西方青年生活中不可缺少的一部分, 正因如此, 摇滚乐方得以壮大发展。摇滚乐象一枚多棱镜, 反映出西方社会生活中的一个个侧面, 既让人啼笑皆非, 又让人不可思议; 既让人毛骨悚然, 又发人深思。也许, 我们通过摇滚乐这面镜子能更直观地认识到现代资本主义社会的实质。

A: 摇滚乐一方面能发人深省, 反映青年一代内心世界的追求与欲望, 反映社会价值观念及伦理道德的变化, 另一方面也带来一些社会的副作用, 如吸毒、犯罪等等。尽管今天人们已习惯、接受了摇滚乐, 但它却一直受着各种各样的争议, 可以说, 摇滚乐是西方社会的文化缩影。

B: 刚接触西方流行音乐的人, 很容易被排行榜所左右。它告诉你什么好听, 什么不好听。这就意味着是别人在替你选择音乐, 而你自已则失去了主动选择的权利和

鉴别能力, 完全处于被动地位。而国外的排行榜每日都在变化, 因此你也不得不疲于奔命。对待排行榜的态度应该是: 听, 而不迷信它, 把它当作了解国外音乐信息的一个途径, 而非评

定好坏的标准。我记得我曾写过一篇《浅谈排行榜》, 提到过排行榜上的歌曲商业性太强, 除了少数真正的佳作外, 都是些迎合大众口味的流行歌曲, 这势必影响其内在的艺术感染力。真正能艺术性和商业性兼顾的也只有象Prince这样的天才加怪才的疯子才能做到。而且象大家都津津乐道的获葛莱美奖的《紫雨》, 在我看来并非他的最佳作品, 佳作当数《一天环游世界》(Around the World In a Day)和《时代的标志》(Sign O' The Time), 况且, 就《紫雨》专辑而言, 这首同名曲只是旋律特别优美, 而非最佳单曲。而《当鸽子哭泣时》(When Doves Cry)和《亲爱的妮基》(Darling Nikki)才是他本人最满意的作品。

A: 的确, 排行榜在很大程度上是唱片公司推销唱片的手段。葛莱美奖也很保守, 过于依赖获奖作品和歌星、



Jesus Jones

KB
公司特稿

· 葛文怡 编译



乐队的商业状况，而不是从艺术角度出发。或许受到唱片公司的压力太大，评委也有苦衷。而且葛莱美主要评选美国的歌星和乐队，美国人这种唯我独尊的老大哥心理很自然地排斥了一些真正优秀的欧洲

乐队。所以，对待葛莱美的态度也不应该过于迷信。听摇滚乐要有自己的理解，不可人云亦云。这就需要注意一点，即丰富自己的音乐知识。我们这一代人所受的音乐教育很少，对音乐本身、演唱、配器、演奏技巧及风格等知之甚少，有时看到国外杂志介绍某某乐队的主音吉它比別人强，可听了之后不知究竟强在哪里，这就需要我们好好钻研一下。讲到听Prince的歌，听众只有经过学习才能了解他的优点，举例说：他在《假如我是你的女友》一曲中，采用Motown形式的唱腔和和声，背景都以Funk贝司为主，大玩实验性组合。如果我们不知道何为Motown，何为Funk，那么这首歌对我们就没有那么大的意义了。

B：对，另外，了解摇滚乐，更重要的是了解摇滚乐背后的东西，即社会文化背景。象为什么Sex Pistol, The

Clash等乐队的歌曲把矛头直接指向资本主义制度？为什么Lou Reed的歌不受欢迎却在摇滚乐史上有着举足轻重的地位？为什么鲍勃·迪伦的歌曲成为60年代青年文化的象征？为什么黑人一直引导着美国流行乐队的潮流？等等。许多摇滚歌星对社会、经济、文化的发展都异常敏感，甚至与古典音乐、哲学、文学艺术等都有着密切的联系，直接影响到他们的创作（这一点我们以后还会逐步谈到）。比如Pink Floyd乐队的《墙》专辑，如果不了解其作者罗杰·沃茨的生平（这个专辑几乎是他的自传）不了解二战期间西方社会的状况，不了解这场战争给西方社会留下的后遗症及在人们心中留下的阴影，那它只不过是一张好听的唱片，也就不会对“墙”这个概念有着真正的了解。1990年7月26日，罗杰·沃茨在柏林举办“墙”演唱会，虽没有Pink Floyd原班人马助阵，依然大获成功，原因何在？这就和当时的社会背景有关。

A：另外，还有其它因素，如唱片制作人、乐队成员变更、地理文化等因素，对音乐的风格水平都有很大的影响。英国著名的The Clash乐队，有着明显的Reggae风格，原因是制作人是牙买加人；彼得加布利尔离开Genesis乐队后，原先那种古怪迷幻的艺术摇滚风格立刻被菲尔·科林斯搞得面目全非；Pink Floyd在失去罗杰·沃茨之后作品的水平也大打折扣……

(待续)

“英国现时的摇滚乐糟透了！”Jesus Jones的主音迈尔·爱德华抱怨道。那些歌就象一个模子里刻出来的，不管抒情的欢快的，混音一下，加些强烈的节奏，再来一段Rap，就能上榜。

也难怪，自从“欢乐的星期一”乐队(Happy Mondays)在英国成功之后，众多以吉它为主的乐队纷纷改行，投身于电子舞曲音乐的制作。一时间，象24·7、黑匣子、Snap这样的组合在排行榜上大行其道，倍受青睐。

爱德华对此并不眼红：“那些玩意儿只能哄哄小孩，我们是世上最优秀的乐队，要玩自己的音乐。”

他的话不算过份。去年，他们的一首《此时此地》(Right Here, Right Now)出现在各个国家的排行榜上；紧接着一曲《真的》(Real, Real, Real)更奠定了他们的基础，将他们与那些仅以一曲惊人，却昙花一现的艺人区分开。

乐队的5个小伙子，主唱迈克·爱德华(Mike Edwards)，鼓手杰恩(Gen)，贝司手艾尔·杰渥斯奇(Al Jaworski)，吉它手杰瑞·德·伯(Jerry De Borg)，和键盘手贝瑞·D(Barry D)。原本各自蛰伏于伦敦的地下乐队。爱德华和杰恩交情达12年之久，与艾尔则是经人介绍认识的。另外，通过杂志的通讯栏与杰瑞结识。同贝瑞则在溜冰场里相遇。命运将他们串在一起。1988年，这群音乐好友共赴西班牙渡假，当即决定组合乐队。因为杰瑞喜欢西班牙人最常见的名字Jesus，爱德华就用了英国人常用的姓Jones，乐队的名字就此而生。

同年10月正式成立Jesus Jones乐队。开始他们在英

国的俱乐部里表演，并录了一盘试音样带送给Food唱片公司，短短两星期内即签下了合同。

乐队走的歌路挺普通，硬摇滚加Funk，但写歌的手法很独特。他们从自己喜爱的音乐如Public Enemy, Sonic Youth等的歌中取样，拼拼凑凑，重新编曲，改头换面后成了他们自己的歌。当然他们做了很大程度的改动，象那首《此时此地》就是从Simple Minds, Queen, Latifah和拜里·怀特的歌里取的样。可律师根本听不出什么相似之处，因而他们也不用象Vanilla Ice那样吃官司了。

在乐队的第一张专辑《液体机》(Liquidizer)里，他们尽量将各种风格的音乐混在一起，效果居然不错。而第二张专辑《疑虑》(Doubt)也基本沿承了这一特点，并有了一定的突破。象《此时此地》一首，旋律沉稳，编排紧凑，内容也非单一的谈情说爱。不过，Funk乐的前卫歌曲，在日本、澳大利亚等国已出现了他们的模仿者，但Jesus Jones更坚信他们的影响会传及整个大陆。因为他们日前已与另外三支来自英伦三岛的乐队E.M.F., London Beat等顺利签约，正式进入唱片市场。一张《疑虑》虽推出不到半年，却在1991年度总评时挤进了前10名。

Jesus Jones的4个年轻成员，行家们一致认为前途无量。而它的确是支强有力的乐队。乐队成员都认为能成为其中一员，是一件很荣耀的事。他们会很快推出一张专辑，并给歌迷们带来一份惊喜。

Journal 1992

如果,不把音乐仅仅当作是感官的欣赏,那么,要真正欣赏音乐,就有必要了解一些音乐之外的东西。上一期中,章雷和王晓峰谈到的帮助理解摇滚乐的诸多方面,在他们以后的对话中会尽量涉及。

二、“猫王”与浑沌之初的50年代

A: 章 雷 B: 王晓峰

A: 我们可以简单地回顾一下50年代的摇滚乐。这一时期,真正的摇滚乐并不多,50年代是民歌、乡村乐、布鲁斯和爵士乐大融合,并逐渐形成摇滚乐的时期。众所周知,那是“猫王”埃尔维斯·普雷斯利大放异彩的时代,他被认为是摇滚乐史上的第一位英雄,有“摇滚歌王”的美称。

B: 任何一种文化,都是在特定的历史条件下产生的,“猫王”可算得上最典型的例子,他的音乐在今天看来也许算不上摇滚乐,但他对摇滚乐的发展有着特殊意义。即他以一个白人身份把带有种族色彩的黑人节奏布鲁斯音乐“介绍”给了白人。50年代的美国,种族歧视相当严重,而摇滚乐来自黑人音乐,一方面许多白人青少年非常喜爱这种黑人音乐,另一方面传统的种族观念又使整个白人社会抵制这种音乐,这种矛盾日益明显。但黑人节奏布鲁斯音乐却以星火燎原之势遍及白人青少年和蓝领阶层。单纯的压抑,抵触已不能解决这一矛盾了。于是聪明的唱片商看出了这个矛盾中隐藏着的市场,即如果有一个漂亮的白人歌星来演唱黑人音乐,便能受到公众的接受和欢迎。而来自孟菲斯市卡车司机埃尔维斯·普雷斯利凭着漂亮的容貌、性感的扭胯动作和富有磁性的歌喉,一眼被唱片公司看中。他的音乐既能让白人接受,又富有音乐潜质,唱片公司一举将其捧红,成为摇滚乐史上的第一位超级歌星。其实,他的绝大部分歌曲并非他本人制作,而是他人代为捉刀,可谓“君子动口不动手”,而且“猫王”的风格多变,从激烈的摇滚乐到优美的爱情歌曲,从圣诞歌曲到夏威夷民谣,他都表演得淋漓尽致。一方面可看出他演唱的才能,另一方面也能看出唱片公司把他当成了摇钱树,给唱片公司带来滚滚红利。“猫王”生前出过几十张专辑,选集,风格不一,水平也参差不齐,这说明,“猫王”作为一个超级歌星,他可以征服无数歌迷,却不能左右他的音乐风格,这也许是他的悲剧所在吧。

对话“猫王”

A: 事实上,“猫王”并未从音乐上发展了摇滚乐,虽然他“赋予摇滚乐以生命”,但他的成就在于打破了摇滚音乐的种族界限,并使社会承认了摇滚乐的存在。他的社会效应比音乐更让人感兴趣,甚至在他死后多年,仍有人去编造一些“猫王”仍生存于今世的故事,从中可以看出人们对他名气、形象的膜拜。相反,当时真正给摇滚乐注入新鲜血液的摇滚歌星,却被“猫王”的光辉所湮没。如黑人歌星查克·贝瑞、小理查德、“胖子”多米诺、白人歌星杰瑞·李·刘易斯、布迪·霍利等。他们把摇滚乐向前推进了一大步。尤其是查克·贝瑞,真正称得上第一位摇滚艺术家,摇滚诗人,早在1956年,他就唱出了“超越贝多芬,把这个消息告诉柴可夫斯基”这一历史预言。三十多年后的今天,摇滚乐对人类的影响已超过了贝多芬和柴可夫斯基等古典音乐家。

B: 查克·贝瑞的歌大都淋漓尽致地表现当时青少年青春期焦虑和受挫心理及他们希望摆脱父母的羽翼,树立自己独立的人格和自由生活的迫切愿望。他的魅力在于他的歌曲是直接面向白人青少年听众的,唱出了他们对学校、工作和家长的反叛,他还演唱了充满了刺激和欢乐的生活、飞车、跳舞、少年的初恋等等。他的歌曲反映了50年代第一代受摇滚乐影响的青少年的群体形象。直到今天,他的歌曲仍有生命力,依然有人在翻唱他的作品。遗憾的是,摇滚乐出现没几年,根基尚浅,遇到意外事故便突然夭折。1959年2月3日,布迪·霍利在巡回演出途中,因飞机失事遇难,这一天被看作“摇滚乐的消亡日”。同年,又有其它第一代摇滚歌星因种种原因相继离开歌坛。摇滚乐真的消亡了。

A: 这里有一个概念需要解释:即摇滚乐有广义和狭义之分。狭义的摇滚乐(Rock & Roll)仅仅属于50年代,而广

摇滚乐”

义的摇滚乐(Rock)是指从“甲壳虫”出现到现在的摇滚乐的通称,Rock & Roll不等于Rock,但由于语言翻译障碍,中文只能通称“摇滚乐”。

B: 随着“甲壳虫”的出现,摇滚乐进入了60年代便象瘟疫一样在欧美蔓延,美国著名音乐评论家史蒂夫·庞德(Steve Pond)曾用一个词来形容60年代的摇滚乐,那就是“危险”。他说:“当时,甚至连普莱斯利的屁股,‘甲壳虫’的头发都成了人们小题大做的话题。”因为整个60年代西方都处于危机之中,越战的爆发,古巴导弹危机、东西方核冷

战,马丁·路德·金的人权斗争,肯尼迪总统被暗杀、嬉皮士风潮、毒品的泛滥,加州大学学生的骚乱等等。社会的动荡与人的内心世界的危机给摇滚乐的表现带来新的主题。他们在震耳欲聋声中如梦初醒,却又走向另一个迷途。他们以前所未有的才气与反叛精神改变着整个世界的流行文化,动摇着社会延袭下来的陈规陋习,这一时期出现的比较具有代表性的歌星有:“甲壳虫”、“滚石”、“谁人”、“奇想”(The Kinks)、鲍勃·迪伦、吉米·亨德里克斯、埃里克·克莱普顿、“莱德·泽普林”、“大门”、贾尼斯·乔普林、“感恩而死”(Grateful Dead)等等。他们都以不同的风格和方式代表着60年代的摇滚乐。

严格来讲,“猫王”并不仅仅属于50年代,在60年代,他也还是拥有绝对多的听众。但相对来讲,他在50年代的商业成就更为显著。由于他的成功,而湮没了一批探索、发掘摇滚乐而在商业上作出牺牲的摇滚实践者。但是,在60年代涌现出的一批真正摇滚艺术家却又湮没了“猫王”的光彩。因为,60年代是真正摇滚时代的开始。

主持人: 丁 夏

(待续)

Rock & Pop
25

’92大循环有奖征答

参加办法: 凡《音像世界》读者均可参加。参加此项活动者只须将“有奖征答”表格填妥(自制表格,复印件均为无效票),并于杂志出版月的当月20日前寄出(以当地邮戳为准)。我们将在所有答案正确的有效票中抽出获奖者150名。每月颁奖一次。凡参加1992年整年度有奖征答活动,并同时全年每月参加“音像世界歌曲排行榜”活动评选者,在年底还可参加幸运大抽奖活动。

主要奖品: 年度幸运奖: 进口CD唱机、进口袖珍收录机、CD唱片等。
月度奖: 进口原版磁带、引进版磁带、歌星大海报、歌星彩照等。

领奖办法: 上海地区获奖者一律凭获奖通知来杂志社领奖。外埠

获奖者的奖品将由杂志社负责邮寄。

本次活动得到了中国唱片总公司及所属各公司的大力支持,并得到了台湾滚石有声出版社有限公司、香港EMI百代唱片公司的大力协助,在此鸣谢。

音像世界杂志社

请在以下正确的答案上打勾(√),填妥后请及时寄至: 上海衡山路739号,音像世界杂志社,邮编200030,请在信封正面左下方写上“有奖征答”字样。谢谢。(卷面请保持整洁,涂改即为无效票。)

注: 凡不参加《音像世界》歌曲排行榜活动者,请将表格直接贴在信封背面。

’92大循环有奖征答 (7)

1. 新中国成立后生产出版的第一张密纹唱片的年代为: _____
a. 1949年 b. 1953年 c. 1956年 d. 1958年
2. 《黄河人合唱》是人民音乐家冼星海于 _____ 创作的。
a. 1937年 b. 1939年 c. 1943年 d. 1945年
3. 《乡恋》的词曲作者是: _____
a. 马靖华词 张丕基曲 b. 王立平词曲 c. 冯述词 马丁曲 d. 史俊词 宋云龙曲

投票者 姓名		通讯 地址		邮 政 编 码	
-----------	--	----------	--	------------	--

Août 1992

对话“摇滚乐”

“甲壳虫”和“滚石”这两个乐队在摇滚史上的地位无疑是至尊至上，无可非议的。绅士摇滚是“甲壳虫”乐队的风格。当说起“甲壳虫”时，你感受最多的可能是他们留下的许多好听的歌曲；而谈起“滚石”乐队，你感受更多的恐怕是音乐之外的东西，一种毫无掩饰的、暴露无遗的反叛、狂人摇滚，则是“滚石”的特征。而这两者正是他们给摇滚乐的最大的贡献。

三、摇滚乐中的柔与刚：“甲壳虫”乐队和“滚石”乐队

A: 章雷、

B: 王晓峰

A: 4个工人出生的“甲壳虫”组成的乐队，在当时以天衣无缝的配合、表演，把摇滚乐推向了一个完美的境地，创造了一个前无古人，后无来者的摇滚神话。在当时，“滚石”乐队是与“甲壳虫”分庭抗礼的另一支乐队，这两支乐队在摇滚乐史上都有着重要的影响，但乐队的风格特点却迥然不同。“甲壳虫”的歌曲大都偏重旋律，和声优美，而“滚石”的歌则突出节奏和主唱米克·贾格尔的嘶喊。在外表上，“甲壳虫”有着活泼可爱的孩子气，颇具偶像化。而“滚石”成员则以一副嗜毒者的病态形象出现在人们面前：“甲壳虫”温文尔雅，而“滚石”则总是以一种叛经离道的精神触动着每一个人的最敏感的神经。

B: 作为与“甲壳虫”抗衡的“滚石”乐队，被舆论界斥为“伦理道德的践踏者”，他们的音乐也被污蔑为“集体性精神错乱和用音乐麻醉剂肆无忌惮地公开煽动淫乱”。而事实上，“滚石”乐队是用音乐向传统的伪善进行宣战，触及了社会的敏感问题，诱发了青年人的反叛心理，他们的反叛精神几乎成了平民阶层与贵族阶层对抗的标志。而“甲壳虫”则是把大部分音乐花在爱情和幻想上，正如文艺评论家莫里斯·迪克斯坦(Morris Dickstein)所说：“如果60年代的一部分是伊甸园和乌托邦式的，‘甲壳虫’就是最顽皮的化身”，“甲壳虫”的歌曲中很明显地回避一些敏感问题，即使稍有触及，也是非常晦涩，被认为是首情歌的《嘿，裘蒂》(Hey Jude)实际上是隐晦地唱出了对毒品的感觉。因为这样他们可以省去很多麻烦。

A: 这两支乐队的表面差异与他们所受的教育正好相反。米克·贾格尔和凯思·理查德是分别毕业于伦敦经济学院和“达福特”艺术学院的富豪子弟，而荣获帝国勋章的“甲壳虫”则是利物浦街头的顽童，但他们喜欢打扮成绅士，歌曲的风格也偏重华贵，而“滚石”的表现却象街头流氓，但事实上，“贾格尔”一开始就是一位具有惊人表现力的声乐家，他的演唱充满了细腻的含义和暗喻。“他能象任何一个优秀演员一样，懂得给最简单的字句

蒙上寓意深长的气氛。单纯地作为一支摇滚乐队，“滚石”可能是60年代最优秀的乐队，而“甲壳虫”则在录音室里获得最大成功。今天，“滚石”经历许多坎坷之后仍活跃在舞台上，而“甲壳虫”则过早离散，“甲壳虫”处处显得朝气蓬勃、兴高采烈，这或许是他们未能在长大成人后继续存在的原因。”(M.迪克斯坦语)。

B: “甲壳虫”真正登峰造极时期是在1965年至1967年间，这期间他们先后发行了3张专辑，《橡胶灵魂》(Rubber Soul)、《左轮手枪》(Revolver)和《军士佩珀孤独心俱乐部乐队》(Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band)，特别是在摇滚杰作《军士佩珀》中，他们把情感中较为阴暗和较为光明的两个侧面完美地结合起来，成为60年代最经典的一部歌集。他们利用录音室的设备能够取得摇滚乐队现场演出无法取得的效果，从而创造出一种音乐至幻的效果，这个专辑同样被认为是“艺术摇滚”(Art Rock)的开端，尤其是其中的《生活中的一天》(A Day In Life)，这是一部怪诞超现实主义的作品，它突破了传统的摇滚乐配器手法，用模糊的背景音乐来衬托出那种浮华的音乐效果，堪称迷幻摇滚中的典范。其MTV也拍得相当出色，抽象、模糊、重叠、旋转的画面及蒙太奇剪辑效果同样采用超现实手法，画面与音乐相得益彰，使这首作品表现得更为完美。

A: 只可惜“甲壳虫”从此走向解体，以后虽出过《白色专辑》(White Album)，但已看出是强弩之末了，那首至今广为传唱的《随它去》(Let It Be)，实际上成了“甲壳虫”神话的挽歌。列依死后，有人拍过一部《想象：约翰·列依》，从影片中可以看出，导演并未能把“甲壳虫”及列依推到一个神话的地位，而是通过一幅幅画面告诉人们，他们只是普普通通的人，甚至毫不掩饰列依后期的投机心理。应该承认，列依在“甲壳虫”完结之后，他的个人发展是相当成功的，他正在艺术上日臻成熟时，走向了他“想象”中的天堂。可以说，他的死给他的一生画上了最完美的句号，因而单纯地作为一个音乐家来说，他无可挑剔。但在影片结束时，银幕上打出了“这不是一个英雄”的字样，这也许是后人对“甲壳虫”及约翰·列依的重新评价吧。

A: 通过前面的比较，我们可以看出，“甲壳虫”的歌总要把人们带入那美丽的“永远的草莓地”，而“滚石”的音乐则让人承受一次次的“精神崩溃”。

尽管“甲壳虫”乐队的组队时间仅比“滚石”早了一年，但“甲壳虫”的成功，无疑锻炼了西方正统社会对摇滚乐的接受能力，为激进的“滚石”乐队进一步被公众认可铺平了道路，同时，也为更多的摇滚乐登上西方舞台打下了基础。

主持人：丁 夏

Septembre 1992

对话“摇滚乐”

在对西方摇滚乐的认识上,我们的舆论较多的还只是停留在它的消极的负面,而很少从正面去理解它的价值和意义。而鲍勃·迪伦的音乐就充分体现了摇滚乐的价值,它不仅在艺术上有其独到的魅力,而且更具有深刻的思想内容。作为一名摇滚艺术家,他的成就充分体现了摇滚乐的价值所在。

四、鲍勃·迪伦: 60年代青年的代言人

A: 章 雷 B: 王晓峰

Rock & Pop
12

A: 提起鲍勃·迪伦,人们总会想到他那沙质的嗓音、半唱半白的演唱,以及他胸前挂的那只口琴。对于鲍勃·迪伦这个名字,他所代表的已远远超过了60年代摇滚乐的范畴,他同“嚎叫”诗人金斯堡、黑色幽默小说家约瑟夫·海勒一起,已成为60年代文化的象征。听迪伦的演唱,不仅感受到这是一位歌手,更能让人领悟到一位诗人、思想家在表达他的思想。

B: 要理解鲍勃·迪伦这个人物,单凭他的一些趣闻、轶事等表面现象是徒劳的,只有走入他的音乐中才能了解到这位歌星复杂的内心世界。然而,他音乐的包容量又太大了,歌词的内容又过于含蓄和深刻。迪伦的艺术生涯大致可分为三个时期,各有其鲜明的艺术特征。最初他是以一个民歌手出现的,他一开始便把音乐的主题放在对种族歧视、人类的不公正和对战争的抗议之中,并掀起了一阵抗议歌曲浪潮。这在他早期最出色的一张专辑《放任自流的鲍勃·迪伦》(The Freewheelin' Bob Dylan)中便可看出。象其中的反战歌曲《战争能手》、《谈论第三次世界大战的悲歌》等,在配器上,仍保持原声吉它为主,配以口琴、班卓琴等,其中的《迎风吹奏》使他大获成功,但专辑中最出色的要数《不要多想,一切如意》这首爱情毁灭歌曲。“这首歌的演唱特点是一种过于精确和古怪的嗓音,后来成为迪伦的独特风格,这种风格帮助他表达了一种爱慕和敌意、嘲讽、轻蔑和沮丧的反复无常的混合情感。”(M.迪克斯坦语)。

A: 迪伦从一个民歌手转变为一个摇滚歌手是在1965年,当他在一次演唱会上第一次抱着电吉它以一个摇滚歌手出现在观众面前时,观众们因一时无法接受他的转变而把他轰下了台,尽管如此,却暗示着美国民歌时代的结束,摇滚乐将雄霸美国歌坛。而迪伦在这以后的日子里活动异常活跃。以前我们曾提到过社会的变化对摇滚乐的影响,这一点在迪伦身上体现得异常明显:几乎是在林登·约翰逊总统开始轰炸北越和南越战争升级的同时,迪伦先后推出《席卷而归》(Bringin' It All Back

Home)、《重访61号高速公路》(Highway 61 Revisited)和《无数金发女郎》(Blonde On Blonde)等优秀专辑,代表了迪伦创作的顶峰,其中包括感人至深的《低地的愁容夫》和传唱至今的《象一块滚石》,在迪伦抛掉民歌的假面具成为一个摇滚歌手之后,他的沙哑、哀鸣和拖腔式的唱法更具表现力,成为“丑恶美学”的一个完美例证。

B: 中期迪伦的作品,反映了国内日益扩大的暴力。从民歌手向摇滚歌手的转变也反映了他价值观念的改变。如《一个瘦子的歌》体现了加州学生罢课、校园骚乱,这首歌在当时成了斗志昂扬的战歌。迪伦中期的3部专辑,吹响了当时青年人反抗传统价值观念的号角,迪伦也成为一代青年的代言人。但同时又有足够的艺术魅力吸引许多年长的人。遗憾的是,迪伦在25岁那年因摩托车祸而差点送命后,他就开始走下坡路。从而进入他后期的创作。在他后期的《约翰·韦斯利·哈丁》(John Wesley Harding)、《纳什维尔天空轮廓》(Nashville Skyline)和《自画像》等作品中,人们已经注意到,原有的活力已大大减弱,歌曲中大部分充满了流行歌曲的陈词滥调,平淡无奇,特别是他献给70年代的专辑《自画像》,则是一个失败的专辑。迪伦粗哑的中期风格与他后期和蔼可亲的低吟有着天壤之别,前者超现实的歌词歪曲了语言,人们形容迪伦的歌词是“印在纸上虽很平庸陈腐、冗长累赘,但演唱时却在音乐和感情衬托下变得丰富多彩,十分动人。”而后期则因迪伦那次死里逃生而在他心中培养成了一种对人的同情心,失去了中期所具有的锐气,又回到最初的民谣风格。

A: 造成这一现象的另一个原因是:迪伦作为一个年轻的百万富翁,不再会继续对社会说他要逃避现实,要与这个不公正的世界抗争。他改变了自己狂乱的生活方式,并且安心过起那种美满幸福的婚后生活。作为一个人,迪伦可能喜欢幸福,但作为一个艺术家,他却无法适应它。许多著名的摇滚乐家一旦功成名就,生活富有,就会停滞不前,甚至倒退,再也无法超越自己在奋力拼搏时的作品,迪伦也不例外。

B: 一直到1975年,迪伦的婚姻破裂,感情的折磨使他再次撞出创作的灵感,他录制了《路上的血迹》(Blood On The Tracks)。这张专辑也成为70年代最重要的一张唱片之一。在这之后,迪伦虽出过不少唱片,但每张唱片所证明的,都是他已无法再拥有一个时代了。

鲍勃·迪伦的创作轨迹是一个比较典型的例子。作为一个艺术家,当他一旦满足于现状,就失去了对现实生活的敏锐洞察力,从而他的音乐也就显得苍白无力了。

主持人: 丁 夏

Octobre 1992

对话 摇滚乐”

尽管摇滚乐脱胎于黑人的节奏布鲁斯音乐，但在摇滚乐的发展过程中，简单的黑人节奏布鲁斯形式已不能容纳与表达摇滚乐那不可约束、恣意扩张的精神。那么用什么来赋予这种精神以有形的血肉，用什么来满足摇滚的表现欲呢？摇滚乐队早期的基本阵容，除了主唱歌手外，就是主音吉它、低音吉它和鼓手。那么，除了人声之外，6根弦的吉它自然就成了摇滚艺术家手中的武器。在60年代，摇滚乐得以蓬勃发展的诸多因素中，有一个重要的因素就是摇滚乐作为一种音乐，它的表现力上升到了更加丰富，更加完美的境地，而这一切都应该归功于当时出现的那几位杰出的吉它大师。他们将吉它从以前以伴奏为主的地位，提升到了具有独立表现力，和主唱歌手同等的位置，从而使摇滚精神在他们的吉它上得以淋漓尽致地发挥。

(五)、60年代：吉它大师大显身手时代

A：章 雷 B：王晓峰

A：60年代摇滚乐坛中出现过一个“上帝”……

B：“Clapton Is God”(克莱帕顿是上帝)，没错，当时在伦敦的大街小巷的墙上到处涂着这样的标语。他是摇滚乐史上第一位吉它偶像，是整个60年代最伟大的吉它演奏家之一。整整一代吉它手都妒忌和模仿艾立克·克莱帕顿精力充沛、扣人心弦的独奏。

A：克莱帕顿组建的“奶油”乐队的第一张专辑《新鲜的奶油》(Fresh Cream)，的确相当精采。据说在当时这支超级组合是无与伦比的。他们那种白人摇滚——布鲁斯风格的作品，继承发展了摇滚和布鲁斯的优点，开创了一代新风。

B：象很少的白人歌星一样，克莱帕顿深深理解隐藏在布鲁斯背后的激情，尽管他不能完全表达出来。从某种意义上说，克莱帕顿的全部职业生涯可以被看作是对一种布鲁斯新形式的探索，使他能从个人角度出发表达布鲁斯的主要情感——恐惧、孤独、愤怒和幽默。“奶油”乐队的建立使他做到了这一点，他的确找到了一种最符合他个性的布鲁斯，它是当时最快、最响、最无法抗拒的布鲁斯基调的摇滚乐，使人耳目一新，尤其是他们充满激情的现场表演更为人们津津乐道。

A：据说在克莱帕顿离开约翰·马耶乐(John Mayall)乐队到组建“奶油”乐队期间，有整整一年他把自己关在一间屋子里，只有吉它陪伴着他。在那里，他发展并完善了自己独特的风格和技巧，终成一代大师。

B：70年代，他的Derek & Domino乐队的专辑《Layla》的同名单曲，使克莱帕顿不必求助于传统的布鲁斯而创立了他自己完美的布鲁斯风格。这首歌突然起首，如泣如诉的吉它主题和模糊的歌词，把它失恋后的痛苦、绝望以及对现实的悲观，淋漓尽致地发泄出来。这首歌自身的成功在摇滚历史上的重要性以及对克莱帕顿职业生涯的影响都是毋庸置疑的。

A：遗憾的是，人们对他的近年的作品不甚满意，尽管他在1973年

吉米·亨德里克斯。

以“Lay Down Sally”表现出他在流行音乐方面的最大成功，但永远不会重新获得东山再起的全部力量，再也写不出象“Layla”这样具有历史意义的作品了。而且，与同时代的吉它大师相比，如“谁人”的彼得·汤曼得、“莱德·泽普林”的吉米·佩奇和吉米·亨德里克斯，克莱帕顿也许称不上一位有灵性的艺术家，也许汤曼得和佩奇在吉它技巧上比不过克莱帕顿，但作为歌曲作者和摇滚音乐家，后者比克莱帕顿有更敏锐的艺术直觉，更具先锋性。

B：是的，作为“谁人”乐队的核心，汤曼得不但写出了诸如“My Generation”和“I Can See Smiles”这些表现一代人对未来绝望心态的歌，而且还写出了象“Tommy”这样具有划时代意义的辉煌的摇滚歌剧，整个改变了社会对摇滚乐不登大雅之堂的偏见。“My Generation”中那句“我想在我变老之前死去”所表现出来的冰凉，令人窒息的绝望，使人不寒而栗，而“Tommy”另一个意义在于它比“甲壳虫”的传世之作《佩珀军士孤独心灵俱乐部乐队》问世还要早。汤曼得才是真正摇滚歌剧的创始人。

A：说到吉米·佩奇，他的吉它演奏不如克莱帕顿富有诗意，不如吉米·亨德里克斯颓废，不如汤曼得富有韵律，但是在60年代的吉它巨匠中，只有他才能与亨德里克斯相媲美。他展现了一个音乐家实用主义技巧——他从不玩得过火。他的大部分独奏，明显地体现出他的风格与他公开承认的所受的影响成相应的比例：奥蒂斯·鲁什(Otis Rush)深沉复杂的布鲁斯基调，英国民歌手伯特·简斯克(Bert Jansch)精美的原声效果等等。但佩奇最明显的特征仍是失真。为了避免“清楚”的音色，他总是摇晃着吉它，弹奏出浑浊的泛音，显然这是与录音的基本准则相违背的，但与罗伯特·帕朗特同样失真的尖叫相辉映，却创造出了绝妙的效果。佩奇的另一个成就在于他把布鲁斯与硬摇滚结合得非常完美，使布鲁斯音乐又走向了一个新的境地。

B：从某种意义上来说，“莱德·泽普林”是最后一支嬉皮士乐



队，在摇滚迷中创造了一代颓废者，这就很难使局外人对他们的成就报以掌声，但他们确实以他们的天才精练了摇滚艺术的灵魂——逃避现实，他们1971年推出的名作《天堂的阶梯》(Stairway To Heaven)成了一代人的圣歌。在这首歌里，佩奇演绎了两种相对的音色。开始，他的原声吉他和帕切特异常甜美的歌声表达了一种纤细的情感，随着音乐的发展，佩奇增加了力度，渐渐加入各种乐器，最后演绎成一首史诗般的摇滚歌曲——帕切特的叫作随着佩奇阵阵狂野的吉它，响亮、失真，达到了本曲的高潮，这种迭宕起伏演绎，就象到了在构架他的《神曲》。精彩绝伦。

A：从各种角度来讲，《天堂的阶梯》是佩奇成就的象征，他企图在最精美幼稚的歌词和最狂野的怒吼中建立一种平衡，用这种前所未有的复杂结构和内心影响来传递逃避现实的信息。这首歌就是今天听起来也依然十分有力。

B：吉米·亨德里克斯的出现，掩盖了以上几位大师的光彩，作为唯一始终贯穿60年代“迷幻摇滚”的开创性音乐家，他的作品，他的吉它甚至到今天都让人难以模仿，也让人难以捉摸。

A：作为一个吉它手，亨德里克斯重新诠释了吉它作为一种乐器的演奏方法和技巧，尽管他是个左撇子，他用的都是右手型吉它，整个儿地倒着玩，所有的和弦编配和弹奏方法都与众不同，这也是让人难以模仿的原因之一。在效果器方面，他主要依赖一个“失真”，一个“模拟环绕声”和一个“哇音”效果器，他的大部分效果来自多变的音量，揉弦的颤音和吉它揉把，他能同时在几根弦上演奏主音，同时在另外几根弦上弹出节奏部分，就象两名吉它手在同时演奏。在这些技巧方面，没有人真正了解他的天才，甚至他自己。有一次，他在吸毒后的迷幻状态下弹奏了一段精彩的吉它，当他药性过了以后再听当时的录音，他竟无法再重复这段吉它，更使他恼火的是，有许多音乐在他脑子里出现，但他却怎么也弹奏不出来。所以，在他的专辑唱片《你有经验吗？》(Are You Experienced?)中首次出现了“迷幻吉它”的概念。

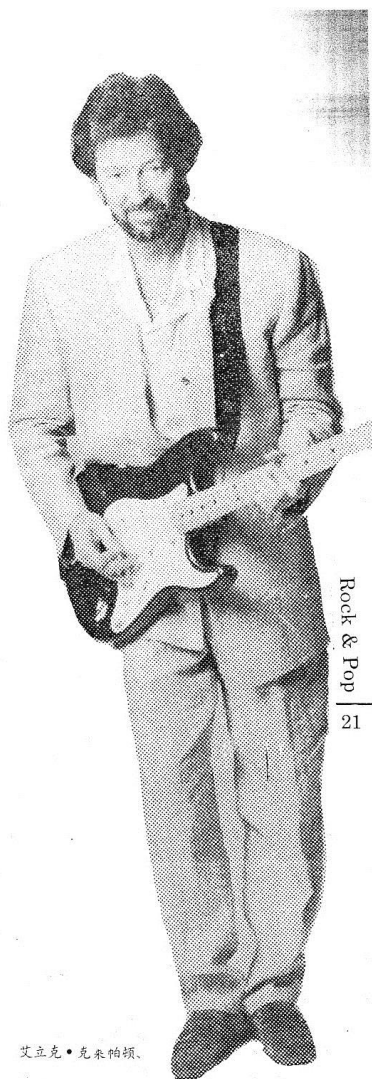
B：他的亮相也颇具传奇色彩，他于1967年6月在蒙特利音乐节上首次登台，而且是在最后5场音乐会上，他是在“谁人”乐队之后上场的，当时的观众已被“谁人”吸干了狂热的激情，那次他玩得相当花俏，一会儿用牙齿弹拨，一会儿又在背后反弹，他弹得兴高采烈，如痴如醉。在结束表演时，他甚至当众点燃了吉它，全场观众被这种无法无天的暴力行为和依然通着电的吉它在火中哀鸣的巨大感染力惊呆了，音乐会结束时，没有人对他的音乐有印象，而是对他极富戏剧性表演难以忘怀，尽管有点离谱，依然十分刺激，很明显，那是他的夜晚，尽管当时无人知晓他是何方神仙，却一夜成名。

A：关于亨德里克斯，这么点篇幅是远远讲不完的，他是摇滚历史上最伟大的天才，可惜从他在蒙特利音乐节首次亮相到他去世，才短短3年零3个月，时间虽然短暂，但他留给后人的巨大精神财富和对摇滚进程的影响是无法估量的。直到今天都无人敢说自已超越了吉米·亨德里克斯，甚至连他当时使用的音响效果器都没研究透。吉米·亨德里克斯，永远是摇滚乐史上的一座丰碑。

B：60年代，除上述几位吉它大师之外，还有杰夫·贝克(Jeff Beck)、彼得·格林(Peter Green)、卡洛斯·桑塔纳(Carlos Santana)等。

虽然，摇滚乐最初来自于美国黑人音乐，但为摇滚艺术做出巨大贡献的这4位吉它大师中，艾立克·克莱帕顿、彼得·汤显得、吉米·佩奇等3位却都是来自英国的白人。这正是摇滚乐发展中一个比较令人感兴趣的特点，尽管美国是摇滚乐的发祥地，并且一直是摇滚乐最繁荣的舞台和市场，但为摇滚艺术做出卓越贡献的却往往是一些来自英国乐队中的摇滚艺术家。

主持人：丁夏



艾立克·克莱帕顿。

对话 “摇滚乐”

从60年代中、后期至70年代，在西方摇滚乐坛上涌现出的许多摇滚乐流派，就它们的音乐而言是颇难被一般听众接受的，尤其是对那些听惯了所谓的“怡情音乐”的人来讲，这就好比那些吃惯了精细、甜腻口味的偏食者，不能接受生猛、血腥的菜肴一样。其实，摇滚乐从诞生之日起就一直刺激着人们的听觉神经，改造着人们的欣赏习惯，那么，它为什么还能拥有如此多的追随者？这是因为它始终是社会新文化、新思潮、新意识的代表和象征，它始终是社会新一代人的代言者。因此，在理解这类音乐时，应该更多的了解产生这类音乐的文化背景；除了听觉的欣赏外，更应该是心灵、意识的体验。

从本期开始介绍的几个摇滚乐流派，因涉及面比较广，将分成几个小标题介绍。

主持人 丁夏

六、迷幻的年代，迷幻的摇滚

(一)、关于迷幻摇滚

A: 章雷 B: 王晓峰

B: 章雷，你是否发现迷幻摇滚近年在歌迷中很盛行，早期的“大门”、吉米·亨德里克斯、“平克·弗洛伊德”等在歌迷的收藏中再次回潮。

A: 确实如此。迷幻摇滚在今天流行并非偶然，它说明了只有一些摇滚史上的经典才会跨越时空，为今日歌迷所津津乐道；而且，近几年摇滚乐坛出现了两件使迷幻摇滚再度流行的事件，一是原“平克·弗洛伊德”乐队的灵魂人物罗杰·沃茨1990年在柏林墙遗址举行的一场“墙”演唱会，令整个世界为之注目，也使歌迷们对这支经典组合再度怀旧。二是美国著名导演奥利弗·斯通导演了一部有关“大门”乐队的电影，把我们今天陌生的20年前颇受

November 1992

争议的传奇人物吉姆·莫里森展现在人们面前。当歌迷们拭去时空的尘埃，发现迷幻摇滚是如此迷人时，才始有醒悟：敢情在过去的摇滚乐中，还有着那么多令人叹为观止的作品。

B: 其实，我认为迷幻摇滚在今天歌迷中流行，绝非对往日的怀旧，而是发现了一种新奇。现在的不少摇滚乐评论中常常出现“该作品迷幻气息颇浓”等论调，但究竟什么是迷幻音乐，其发展、历史背景等却很少介绍，使得歌迷们对迷幻摇滚十分迷惑，以致一些歌迷认为：迷幻摇滚就是那些听后令人迷迷糊糊、昏昏欲睡的摇滚乐，而当他们听到真正的迷幻摇滚时，却感觉无异于其它，根本听不出什么迷幻味道来，看来迷幻摇滚还真的蒙上了一层神秘的迷雾。

A: 对，这就是迷幻摇滚的妙处所在。所以我们在“对话摇滚乐”60年代结束前要着重介绍一下迷幻摇滚乐，以便歌迷们能有进一步的了解。

B: “迷幻摇滚”一词在英语中称“Acid Rock”。单从字面上看就会发现它与毒品的关系密不可分。它没能象重金属、朋克等成为摇滚乐演绎中的一种形式，而是渗透在各种摇滚形式之中。它是特定时代的文化产物，这里暂称之为“迷幻文化”，故它也没能随时代的发展而沿袭至今。

A: 我们知道，60年代的西方社会极其混乱。一方面物质文明飞速发展，而意识形态却面临种种危机。两种文明的落差，使得整个社会处在极不稳定的动荡之中，加之当时国际政治危机，人们的精神上无法承受来自各方面的威胁和压力，无法在危机中找到生存的良策，这当然就会出现社会混乱、道德沦丧、精神世界的分崩离析。人们为了求得自我与社会、物质与精神上的平衡，就会出现超社会、超道德的理想主义（即后来出现的“嬉皮士”运动），再有就是用毒品、性乱等尽量麻醉、刺激自己，以逃避现实。摇滚乐这种最能满足人们情感的音乐形式，成为当时年轻人摆脱烦恼，遁世避俗的求生稻草，迷幻摇滚便是在这种情况下出现的。

B: 60年代西方社会的一大疾患便是吸毒盛行，摇滚乐最初的出现、发展，一直与毒品瓜葛不清。到了60年代，人们已公开在摇滚音乐会上吸食毒品，迷幻摇滚也就是在这种情况下出现的。其实，迷幻摇滚的出现，并未能使人们的内心世界得到拯救和解脱，只不过是从一个迷途走入另一个迷途，进一步麻木心灵罢了。但作为音乐本身的迷幻摇滚，却在摇滚乐发展进程中有着重要的影响。好吧，下面我们就介绍一下迷幻摇滚。

A: 且慢。我再说一点，迷幻摇滚既然与毒品密不可分，在介绍这种音乐之前应简单介绍一下令摇滚迷幻化的重要毒品——LSD。LSD是“麦角酸二乙基酰胺”的简称，它最初是由瑞士桑道兹制药厂的艾伯特·霍夫曼博士从化学物质中析离出来的。但最初有何作用并不清楚，直到几年后，他才发现了这种化学物质的性能。让我们听听世界上

第一位使用LSD的霍夫曼本人的描述：“我的眼睛闭着，五颜六色，变化不定的、奇异的幻象把我惊呆了，声音被转换成视觉感，以至于每个声调、每个音响都引起相应的色彩图景，象万花筒似的变化着形态和色彩。”（见威廉·曼彻斯特所著《光荣与梦想》）。这种独特的心理感受在电影《“奶油”乐队告别演唱会》中转化为视觉形象，淋漓尽致地展现在观众面前。其实，这种毒品与大麻、海洛因等毒品一样对人体的危害性极大，但又与这类毒品的效果不同，LSD的主要作用是破坏人体的感觉神经，使感觉神经紊乱，以至于在药力发作时人的感觉发生倒错，声音似乎可以看到，色彩可以嗅到，气味可以触摸。人们把这种神经混乱状态下的感觉称之为“入境”。只要人们使用LSD，听到的任何声音都会感觉美妙无比，哪怕是在嘈杂的大街上。因而，摇滚乐手们及听摇滚乐的人使用LSD成风也就不不足为怪了。

B：迷幻摇滚，最初往往指那些经常吸毒品的摇滚乐手或是乐手们在迷幻状态下创作、表演的摇滚乐，对于音乐的特点与内涵，也许只有乐手们在毒品的冲劲上来时才能体会到。因此，在常人看来，迷幻摇滚的特点也不是显而易见的。由于乐手们在迷幻状态下创作音乐，更能诱发创作的潜意识，因而音乐往往怪诞离奇、冗长繁杂。再有，迷幻摇滚的内容往往描述迷幻状态下出现的意境或是对毒品的歌颂。同时，迷幻摇滚的音乐中常常加大噪音成分（这一点还区别于重金属的噪音）。它有时是一种纯粹的噪音，如“平克·弗洛伊德”的早期作品中便有此例，或者在背景音乐中夹有大量、长时间的混浊音，还有就是利

用录音室营造出来的效果，这类音乐缥缈、模糊、含浑不清，而在现场表演的乐手们与观众大都服用了致幻剂，通过长时间的乐器演奏，变幻灯光、色彩效果，以配合药力发作。

A：你上面谈及了迷幻摇滚的特点，下面我谈谈迷幻摇滚的形式。迷幻摇滚酝酿于1965、1966年间，在1967年大放异彩，这一年，不仅仅是迷幻摇滚年，而且也是摇滚史上值得大书特书的一年。因为在这一年，各领风骚的摇滚“大腕们”不约而同地相继推出自己的迷幻摇滚之作，而这些专辑，在今天看来，都是摇滚史上代表性的作品，下面我列举一下在1967年发行的具有代表性的迷幻摇滚专辑：1、“甲壳虫”乐队的《佩珀军士孤独心灵俱乐部乐队》；2、“滚石”乐队的《魔鬼陛下们的要求》（Their Satanic Majesties Request）；3、“平克·弗洛伊德”乐队的《平克·弗洛伊德》；4、吉米·亨德里克斯的《你经历过吗？》；5、“杰弗逊飞机”乐队（Jefferson air-plane）的《超现实主义主义的枕头》（Surrealistic Pillow）；6、“大门”乐队的《大门》；7、“感激而死”乐队（Grateful Dead）的《感激而死》等等，令人目不暇接。而同一年，在美国西海岸的旧金山——美国迷幻摇滚乐和嬉皮士的发源地，掀起的“爱之夏”（Summer Of Love）运动，把迷幻摇滚和嬉皮士运动推向高潮，但好景不长，随着嬉皮士运动所引发的一系列混乱，迷幻摇滚也随着嬉皮士运动的结束而消失在摇滚歌坛。从迷幻摇滚的兴起到结束，仅持续了四、五年的时间，但其影响力是相当大的。下几期我们将分别介绍一下英、美两国的迷幻摇滚乐。

‘92大循环有奖征答

参加办法：凡《音像世界》读者均可参加。参加此项活动者只须将“有奖征答”表格填妥（自制表格、复印件均为无效票），并于杂志出版月的当月20日前寄出（以当地邮戳为准）。我们将在所有答案正确的有效票中抽出获奖者150名，每月颁奖一次。凡参加1992年整年度有奖征答活动，并同时全年每月参加“音像世界歌曲排行榜”活动评选者，在年底还可参加幸运大抽奖活动。

主要奖品：年度幸运奖：进口CD唱机、进口袖珍收录机、CD唱片等；月度奖：进口原版磁带、引进版磁带、歌星大海报、歌星彩照等。

领奖办法：上海地区获奖者一律凭获奖通知来杂志社领奖。外埠获奖者的奖品将由杂志社负责邮寄。

本次活动得到了中国唱片总公司及所属各公司的大力支持，并得到了台湾滚石有声出版社有限公司、香港EMI百代唱片公司的大力协助，在此鸣谢。

音像世界杂志社

请在以下正确的答案上打勾（√），填妥后请及时寄至：上海衡山路739号，音像世界杂志社，邮编200030。请在信封正面左下方写上“有奖征答”字样，谢谢。（卷面请保持整洁，涂改即为无效票）。

注：凡不参加“《音像世界》歌曲排行榜活动”者，请将表格直接贴在信封背面。

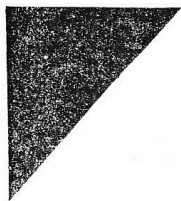
‘92大循环有奖征答（11）

- 钟镇涛的最新粤语大碟是：_____。
a. 我的世界只有你懂 b. 仍是真心 c. 爱情的故事
- 林子祥去年尾曾推出一张雷射影碟_____。
a. 最难忘的你 b. 林子祥花都情怀 c. 林子祥金曲精选
- 齐秦的成名作是_____。
a. 狼 b. 出没 c. 又见溜溜的她

投票者		通讯		邮政	
姓名		地址		编码	

Decembre 1982

对话 “摇滚乐”



六、迷幻的年代、迷幻的摇滚

(二)、英国迷幻摇滚和“第二次浪潮”

A: 章 雷 B: 王晓峰

B: 我们知道,“甲壳虫”乐队是英国较早玩迷幻摇滚的乐队之一,在他们中,后期的作品中,迷幻成分逐渐增加,在专辑《左轮枪》、《橡胶灵魂》和《佩珀军士》中都能看出。“甲壳虫”的迷幻摇滚大都是通过录音室技术处理,形成模糊印象,还有一些曲目中暗示对毒品的歌颂或是对幻境的描写。而另一支早期的迷幻摇滚乐队是鲜为人知的Yardbirds乐队,这是以三个吉它手埃里克·克莱普顿、杰夫·贝克和吉米·佩奇为核心的乐队。虽然这支乐队存在的时间不长,但他们音乐却有着诡怪梦幻的感觉,可以说他们是英国迷幻摇滚的始作俑者。

A: 当时再有一支玩迷幻摇滚的就是大名鼎鼎的“滚石”乐队。他们不是迷幻摇滚乐队,但他们在1967年的专辑《魔鬼陛下们的要求》中同样出现了迷幻成份,虽说这张专辑有与“甲壳虫”的《佩珀军士》分庭抗礼之嫌,但却营造出了“滚石”们的气氛,如果说《佩珀军士》是用录音技术取胜的话,那么《魔鬼陛下们的要求》则是以神秘邪恶的迷幻气氛见长,其中的“*She's A Rainbow*”、“*2000 Light Years*”等均为迷幻摇滚中的上乘之作。

B: 英国迷幻摇滚的另一部分则是来自“不列颠第二次浪潮”中的一些摇滚乐队。如果把“甲壳虫”、“滚石”等在60年代初横扫美国、震惊世界称为不列颠的第一次浪潮的话,那么,Houies、Move、Small Faces、Traffic、Nice、Pink Floyd、Procol Harum、Nirvana、Soft Machine等的出现,可算得上第二次浪潮。在吸毒盛行的当时,他们都或多或少地染指迷幻摇滚,成为当时乐坛的一股潮流。他们在演绎迷幻音乐上,各具特色,如Traffic通过大量花哨的噪音表演,以及通过主唱Steve Winwood史蒂夫·温伍德的嗓音变化渲染迷幻气氛,首张专辑《幻想先生》(Mr.Fantasy)迷幻味实足;而Nice则是把古典音乐迷幻化,他们比较出色的迷幻专辑是《爱默生李斯特·戴夫杰克的意念》(The Thoughts Of Emerlist Davjack)他们的音乐受古典音乐的影响很大,以致Nice中的成员在解散后另组的乐队大都走“艺术摇滚”路线;在迷幻音乐盛行当时,英国出现一种“迷幻节拍”乐(Freak Beat),即在音乐中配以大量的电风琴节奏及模糊不清的吉它声,以达到一种迷幻效果。Hollise便是这方面的佼佼者,他们1967年的两张专辑《蝴蝶》(Butterfly)和《进化》(Evolution)就属这类迷幻摇滚的代表,Procol Harum也是靠风琴取胜,Small Faces则是走的迷幻硬摇滚

路线。再值得一提的就是Pink Floyd,受灵魂人物希德·巴瑞特的影响,他们最初走的也是迷幻摇滚路线,而且集迷幻音乐之长,风格多样,特别是他们在现场表演时的灯光、音响效果更加迷幻,其代表作是首张专辑《Pink Floyd》,封套设计的图像重叠错落,是迷幻状态下灵感所致。(关于这支乐队,我们还将在今后的“艺术摇滚”中做专门介绍)。

A: 你上面介绍了当时最有代表性的迷幻摇滚乐队的一些情况,不知你是否发现,这些迷幻摇滚乐队中都有一个“迷幻人物”,乐队的风格往往为这位迷幻人物的意识所影响。如Traffic的迷幻领导人物是戴夫·马森(Dave Mason);Nice的灵魂人物是大卫·奥克斯特(David O'List);Hollies的迷幻首领是格拉汉姆·纳什(Graham Nash);马修·菲舍尔(Matthew Fisher)则是Procol Harum的核心;而希德·巴瑞特(Syd Barrett)则是Pink Floyd的迷幻倡导者……他们左右着自己乐队的风格,一旦失去他们,也就不称其为迷幻了。对于Pink Floyd来说,他们的迷幻摇滚只能是他们第一张专辑。巴瑞特在录制第二张专辑前离队,核心转移到罗杰·沃茨身上,音乐也逐渐先锋艺术化。(因此极端的“平克迷”认为在巴瑞特离队后“平克·弗洛伊德”乐队其实已不存在了),并在后来的发展中取得空前的成功。而Procol Harum和Hollies相对来说则后劲不足,菲舍尔离队后,Procol Harum成绩平平,也失去了迷幻性;纳什离开Hollies,使乐队沦为普通流行乐队;奥克斯特在Nice时,他们的作品出尘不染,仙气十足,奥克斯特一离开,乐队的风格就与原来大相径庭……从上面的介绍中我们可以看出,英国迷幻摇滚在歌坛上气数不长,未能“遗传”下来,这与后来的禁毒法令有关。

B: 在当时的英国,玩迷幻摇滚或染指迷幻乐的乐队还有许多,这里我再列举一些鲜为人知的乐队。为迷者们欣赏这类音乐提供一些线索: Kaleidoscope、Herd、Tomorrow、Family、Moody Blues、Nirvana、Zombies等。大家也许注意到,在80年代末、90年代初的英国歌坛,又出现一股小小的迷幻摇滚浪潮,玩这类音乐的大都是一些“新浪潮”(New Wave)乐队。这其中比较出名的有Inspiral Carpets、The Stone Roses、Happy Mondays、Charlatans UK、Ride……这些乐队大都来自曼彻斯特,受曼城电子乐影响,这类乐队的音乐便是将电子乐、House Beat等舞曲音乐混合而成,这类音乐虽听上去怪诞新潮,但内容上不见得有新意,对于其迷幻性来说,还是值得推敲的。首先,迷幻音乐在今天的出现,没有60年代的那种自然而然的时代背景,其迷幻性大都是比较牵强,人为的迷幻,仅仅是对60年代迷幻乐一厢情愿的移情。其次,从作品的深度及广度上看,远远没有60年代迷幻乐的那种震撼力,音乐也没有60年代所表现出的高超技巧,缺乏一种先锋实验性。再次,新一代迷幻摇滚乐队中没能出现象“甲壳虫”、“平克·弗洛伊德”等迷幻领潮人物。

A: 照你这样分析,英国新一代迷幻摇滚乐中所缺乏的恰恰就是“迷幻”二字。

B: 是的,因为他们每个人都清醒得很,都知道自己想干什么——拼凑一些他们所谓的迷幻摇滚。

主持人: 丁 夏

Janvier 1993



对话“摇滚乐”



六、迷幻的年代、迷幻的摇滚 (三)、“嬉皮”运动与旧金山迷幻摇滚

A: 章 雷 B: 王晓峰

A: 前面我们介绍了英国迷幻摇滚乐, 现在该介绍一下美国迷幻摇滚了。在介绍之前, 我想应该先介绍一下“嬉皮”运动, 因为“嬉皮”运动与摇滚乐, 特别是迷幻摇滚有着极其密切的关系。了解“嬉皮”运动对进一步了解摇滚乐很有帮助。

B: 一提起“嬉皮”运动, 在不少人的印象中, 它是一种颓废、堕落的反文化运动, 尤其是对当时的毒品泛滥及性解放都起着推波助澜的作用。

A: 这也许只看到了“嬉皮”运动的一个侧面, 我们不妨看看“嬉皮”运动发展的过程。“嬉皮”运动实际是50年代“垮掉一代”的一个变种延续。对于未经历过二战的新一代美国年轻人来说, 他们不用劳动就轻而易举地实现了他们父辈辛苦一辈子所追求的“美国梦”, 他们有着漂亮的住宅、汽车、立体声音响、电视和足够的零花钱。但是, 丰富的物质生活却未能带来丰富的精神生活。于是他们内心仍有一种空虚感: “美国梦”难道就是这些吗? 不, 这是不够的, 你需要更多的东西。因此, 许多人在失望之余, 去追求一种比目前生活方式更美好的东西。以充实精神世界。他们主张仁爱、反对暴力、提倡和平主义、利他主义。这种思想也是和当时人世的冷漠、战争的危机和尔虞我诈的社会现实相对的, 因而是反主流的理想主义。由此可见, 早期“嬉皮士”是一些很有素养和理想的青年。决非人们想当然的那些肮脏邋遢、衣衫褴褛、吸毒成瘾、逃避现实和性变态的流氓。他们留长发、穿奇装异服, 是为了排斥当时美国光洁整齐的形象。这等于排斥美国社会及其观点、立场, 这种做法等于说: “我不愿成为你和你所代表的观点的附庸。”

B: 这种消极的反抗现在看来毕竟有些幼稚。由于这是一场自发的“群众运动”, 没人能控制其发展规模、方向, 所以“嬉皮”运动以美国旧金山的松树岭地区为中心, 以势

不可挡的威力席卷全球。这种独特的文化现象不仅对摇滚乐, 而且对整个世界的文化形态及生活方式都有着深远的影响。但“嬉皮”运动发展到后期, 便背离初衷, 向两派发展。一派是真正的理想主义, 一派是纯粹的享乐主义。而后的吸引力似乎更强烈一些。越来越多的嬉皮士把感官享受和声色口腹之乐当成了生活的目的。此时的“嬉皮主义”已变成了绝对的“自我中心主义”。这一点明显地可以在摇滚乐中找到例证: “甲壳虫”作为理想主义者, 专门演唱一些关于爱情、和平与冥想的歌曲, 而“滚石”和“大门”乐队则到处肆无忌惮地赞美性爱、毒品、无政府主义和极端享乐主义。

A: “嬉皮”运动对摇滚乐的影响很大, 反过来摇滚乐对“嬉皮”运动的影响也是巨大的。开始, 嬉皮士们喜欢成群结队地坐在海滨和公园聊天、弹奏乐器、唱歌。这种集会叫“狂欢大集会”, 而每位去那里的人都是促使这些集会成功的积极参加者。当集会的人群越来越多时, 摇滚乐队便开始表演, 但同时乐队的演奏又起了喧宾夺主的作用。因为音乐的声音完全压倒了一切, 而这些嬉皮士们便从一个参与者变成了一个听众。整个集会的气氛便被摇滚乐队和他们的音乐所控制。其中最著名的便是“Grateful Dead”乐队。终于, 在加州阿尔塔蒙特举行的“滚石”演唱会上发生的一桩凶杀案给这种集会敲响了丧钟。当“滚石”演唱他们的经典作品《同情魔鬼》时, 号称“地狱天使”的摩托党徒在舞台前痛打并刺死了一名听众。事件发生后, 连那些最乐观的嬉皮士都感到整个运动已变成了一场恐怖游戏了。从此, “嬉皮”运动进入了尾声。

B: 在“嬉皮”运动的后期, 年轻一代的理想主义、社会责任感和进取心渐渐丧失。他们越来越强调个人, 只关心自己的幸福、自己的享乐, 取得我所需要的东西, 不做我不需要的事。同时, 那些“嬉皮”运动的幸存者也摆脱了“嬉皮”的狂热, 开始自我反省和思考。这种现象深深地影响了70年代摇滚乐, 与60年代相比, 70年代摇滚乐少了一份狂热的反叛和说教, 多了一份颓废和思考。同时由于70年代复杂的社会背景 (水门事件, 二战以来最严重的经济

崩溃,中东战争,石油价格等等),造就了摇滚乐坛的异常繁荣。

A: 好,我们还是先回到60年代美国西海岸的旧金山。看看那里的摇滚乐。美国的迷幻摇滚乐和“嬉皮”运动关系很大。也集中在西海岸的旧金山、洛杉矶地区。在旧金山的迷幻摇滚乐队中,比较出名的有: Grateful Dead, Jefferson Airplane, Country Joe & the Fish, Big Brother & the Holding Company, Moby Gape, Quicksilver Messenger Service等等。他们的音乐同英国迷幻摇滚相比,比较偏重于传统的民谣/布鲁斯,而英国则偏重于实验色彩。所以我们着重介绍一下旧金山迷幻摇滚的代表Jefferson Airplane和Grateful Dead。

B: 尽管这两支乐队同处一座城市。同时是“嬉皮”运动的倡导者,但风格不尽相同。Jefferson Airplane成立于1968年。那时,当你走在旧金山市的大街上,常常能看到在汽车前面保险杠上写着这样的标语:“Jefferson Airplane爱你们。”最初人们感到莫名其妙,因为这正是“嬉皮”运动的开端,迷幻年代的开始。在Airplane早期的作品中,既可看到他们宣扬博爱、反对战争,又可以看到他们对毒品的体验,在他们的第一支单曲《大家都去爱》(Somebody To Love)中,表达了他们反对战争、暴力、追求博爱的“嬉皮主义”。其他的早期单曲如“Let's Get Together”、“Crown of Creation”、“Volunteers”等,也都不同程度地表达了他们是群“嬉皮”运动的热衷者。比如,在1967年“爱之夏”运动中,Airplane的成员Marty Balin和Grace Slick便向众人呼吁:“让我们走到一起,加入这个充满微笑与爱的行列。”

A: 但Airplane的另一面是吸毒的体验。在他们早期的音乐中,有一首叫“白兔”(White Rabbit)的歌曲,“白兔”是作家路易斯·卡罗尔的著名童话故事《艾丽斯漫游梦境记》中主人公艾丽斯在梦境中遇到的小动物。并在这只小白兔的引导下历经种种幻境的故事。显而易见,“白兔”暗喻能使他们迷幻入境的毒品。还有象“Watch Her Ride”、“Pretty As You Feel”等,内容的倾向性不言而喻。乐队发展到后期,乐队的作品中很少以“爱”为主题,代之的是一些政治倾向很强的作品。这也许是由于“嬉皮”运动的失落造成的。

B: 作为旧金山的第一支“嬉皮”迷幻乐队,从他们一出现便扮演着先锋的角色,他们的出现引起全美国嬉皮士们的注目。Airplane的音乐最初受“甲壳虫”、鲍勃·迪伦和Lovin'Spoonful的影响较大。以后逐渐形成自己的风格,在后来的音乐中加入了合成器,开创了电子实验音乐,在“3/5 of a Mile In 10 Seconds”和“Ballad Of You And Me Pooneil”中,他们极大的扩展和丰富了各种电子乐器的表现力,而且和声部分也异常丰满,主音歌手Marty Bolin和Grace Slick的配合天衣无缝,可以说在当时以噪音为主的摇滚乐时代里,他们创造了一种相对高层次的音乐。特别值得一提的是他们1967年录制的《超现实主义枕头》(Surrealist Pillow)专辑。是一部难得的“嬉皮”主义与摇滚乐相结合的佳作。但乐队很快在

1970年解体。乐队原来的一些成员组成了Jefferson Starship,“飞机”改装成“星船”,但水准与原来不可同日而语。

A: 旧金山的另一支比较出名的乐队是Grateful Dead,这支乐队比起Jefferson Airplane出现稍晚些,但比Airplane存在的时间长,至今仍活跃在歌坛。Grateful Dead是在1967年的“爱之夏”嬉皮运动和蒙特利音乐节上出名的。同Airplane相比,他们的音乐实验色彩不强,但主要是主音吉它手Jerry Garcia用他的吉它把民谣/布鲁斯及蓝草音乐融在一起,把听众带入了一个虚幻缥缈的迷幻境地。乐队在配器中加入一些能渲染迷幻效果的乐器,如蓝草班卓琴、管风琴,后来也加入了电子合成器,大大丰富了音乐的结构。乐队的一些成员最初受小说家肯·凯西的影响,在斯坦福经常参加一些LSD聚会, Jerry Garcia受LSD影响相当大,同时受“垮掉一代”的诗人思想的影响也很大。

B: Jefferson Airplane曾创造过市场奇迹,而Grateful Dead则完全不同,他们不管市场销量如何,只凭兴趣唱歌,而且他们是一支典型的现场表演乐队,异常注重临场即兴发挥,他们每次都以极端自由的方式开始演奏,并任意改变,歪曲他们的作品。不考虑自己能否把它控制在最后一刻,也不惜在表演中出错,一首作品表演一百遍,那可能就是一百个样子。有时,人们简直听不出他们是在唱一首新歌还是翻唱老歌,对许多唱片公司的市场销售专家来说,Grateful Dead简直是一场恶梦。1969年,他们为华纳唱片公司出了3张专辑唱片,按合同规定,他们反而欠公司十万美元及一个未出版的专辑,可见他们我行我素到了何种地步。

A: 现场演唱的狂热气氛是任何精心制作的唱片替代不了的,Grateful Dead的演唱会为当时嬉皮士聚会提供了条件,他们这种“现场精神”一直持续到80年代中、后期,尽管他们已是过时的嬉皮士了,但他们的形象及音乐还是吸引了无数反嬉皮士的青少年。这支乐队拥有世界上最狂热、最忠实的乐迷,称谓“Deadhead”,标记是一个骷髅,他们伴随着乐队从一个城市到另一个城市,甚至漂洋过海,参加乐队的每一场演出。

B: 乐队早期的专辑大都是在一些麻醉品的催化下创造出来的,如他们前几张专辑“The Grateful Dead”,“Another Of The Sun”和“Aoxomoxoa”等,值得一提的是“Aoxomoxoa”,这是一张极其古怪的专辑,歌词晦涩难懂,音乐表演的难度相当大,因而这些歌曲很少在现场表演。Grateful Dead出过许许多多专辑,但特别有名气的不多,这和他们没有把握市场销售有关,但这其中藏金隐玉之作却不在少数。

A: 对于旧金山地区的“嬉皮”运动和迷幻摇滚乐,我认为:他们所煽动的不仅仅是过去摇滚乐所提及的性、暴力及犯罪,而且过分地渲染毒品,歌词大量表现、描写幻觉效果,用喧闹的音乐营造迷幻气氛,显而易见,“嬉皮”运动的结束,迷幻摇滚也随之破灭。

主持人: 丁 夏

照片文字: Jefferson Airplane

Février 1993

对话



“摇滚乐”

六、迷幻的年代、迷幻的摇滚

(四)、走进地狱之门的吉姆·莫里森

A: 章雷 B: 王晓峰

A: 在巴黎拉雪兹神甫公墓葬着很多著名的艺术家,有音乐家肖邦、剧作家王尔德、舞蹈家邓肯。但有一块毫不起眼的墓碑前,一年四季鲜花不断,来凭吊的人远远多于其他各位大师。这些人留着长发,穿着各式各样的服装,还有许多年轻人用一种独特的方式来寄托哀思——把点燃的“万宝路”烟供在墓前,把啤酒洒在墓上。墓碑上的墓志铭很简单:“吉姆·莫里森1943—71”。吉姆·莫里森,这位曾是美国60年代著名的“大门”乐队的灵魂人物,60年代反叛青年的偶像,仅仅活了27岁。凭吊他的人们在墓前弹吉它、吸大麻、唱他的歌,并在墓碑上刻着新的诗句。

B: 吉姆·莫里森受此殊荣是当之无愧的,尽管他的墓志铭很简单,但他的名字前面,你可以加上任何两种截然相反的头衔,他是一个诗人、艺术家、偶像、音乐家、歌星乃至是一个天才;他也可以是一个疯子、堕落分子、瘾君子、心理恋态者、甚至是个流氓。正因为莫里森的双重人格,才使他成为一个争议极大的摇滚歌星。他是摇滚史上举足轻重的人物,填补了Alice Cooper与Bryan Ferry之间的空白,他的乐队“大门”是60年代最重要的乐队之一,它的名称来自威廉·布莱克的一句诗:“感知的大门敞开了。”极富诗意。而莫里森本人也是一位诗人,乐队所有的歌词都出自他的手笔。该乐队的出现,在某种程度上遏止了“滚石”和“甲壳虫”在美国泛滥的狂潮。

A: 在莫里森就读于加州大学(UCLA)攻读电影技术专业时,结识了键盘手雷·曼扎雷克。他们常去海滩散步,在一个静谧的夜晚,莫里森吟诵了一首他写的《月光旅

行》(Moonlight Drive): 让我们游向月亮/让我们翻越海潮/穿过夜色/城市淹没在睡梦之中……。由此,曼扎雷克便产生了组建乐队的念头,“大门”乐队就此诞生。1967年,他们的首张专辑《大门》出版,立刻使乐队誉满天下,好评如潮,甚至把他们与“甲壳虫”相提并论。这的确是“大门”最杰出的专辑,包括象“Break On Through (To The Other Side)”,“Light My Fire”,“Take It As It Comes”,“The End”等精彩之作。其中“Light My Fire”被看作是新一代人的赞歌,在这首长达7分钟的歌里,有5分钟的吉它与管风琴的独奏。我在听这首歌时,完全被它的吉它和管风琴所迷住了。两件乐器此起彼伏,配合得精彩绝伦。我觉得,罗比·克里格也许是位被忽视的吉它手。在这首歌里,他的风格表演得淋漓尽致,他的吉它具有惊人的结构感,严谨而富有诗意,没有令人眼花缭乱的技巧和花俏的装饰音,但却细腻入微。这首歌的魅力是无法抵御的,它触动你每一根神经,使你心中犹如烈焰燃烧。克里格在另一首“Moonlight Drive”的表演中,也同样让人叫绝,他采用了吉它手少用的表演手法,看似蜻蜓点水,实则画龙点睛,把作品的神秘幽远的气氛完全烘托了出来。

B: 这张专辑再有一首出色的作品当教长达近12分钟的“The End”,莫里森在这首半吟半唱、半即兴的自由体叙事诗中表现了一个异常恐怖的恶梦,充满了阴暗的意象。它是一个关于疯狂、杀父和乱伦的故事。这首歌的调子异常阴沉、压抑,让人窒息;贝司与鼓营造出比恐怖电影音乐更令人胆颤心寒的气氛,而吉姆·莫里森则以一种冷漠、毫无感情色彩的声音来演绎它,似乎是一个毫不相干的第三者在叙述一个平淡无奇的故事。只是在歌曲临

结尾时,他发出一声撕心裂肺的嚎叫,从“孩子们都疯狂了”到“父亲/什么事,儿子?”是的,我想杀了你/母亲,我……要……(嚎叫)”,录音师在此处故意加大音乐音量,盖过了莫里森的歌声,但谁都知道他唱的是什。由此,你可以看到“他”是如何一步步走入地狱的。

A: 你介绍的这首歌是“大门”乐队对其永恒主题的第一次郑重声明:恐惧、暴力、无可消除的内疚感、失败的爱情和最主要的——死亡。他们第二张专辑《奇怪的日子》(Strange Day)也显示了同样的风格,其中的《陌生人》是摇滚史上最令人伤感的歌曲之一。当你听到“当你是个陌生人,人们都感到陌生/当你孤独时,各种面孔都丑陋不堪”,你就会被这种悲哀的、无可奈何、无法排除的孤寂感所深深打动,同时引起一种内心的悸动,仿佛这可怕的孤寂感即将扼住你的咽喉。

B: 诗人的孤独与寂寞往往是其灵感之源,他因不理解现实而自己不被别人理解,所以很多评论谈到吉姆·莫里森时都对他的丑闻津津乐道,吸毒、酗酒、闹事、与女人胡搞。尤其是1969年3月在迈阿密音乐会上暴露生殖器的丑闻,每一个知道他的歌迷都知道这件事,而对他本人或他的音乐却没有这么熟悉,很多人把他当成怪人来看。其实,他很明白自己在干些什么,他曾对《新闻周刊》记者说:“我对一些关于反叛、无序、混乱,尤其是无意义的举动很感兴趣,这对我来说意味着自由之路。”他只是想试试看自己能达到什么程度。“我非常渴望看到将要发生的一切,这都是好奇心所驱使。”就这样,从1967年到1971年,他象旁观者一样,眼看着自己一步步踏向地狱之门。

A: 由于吉姆·莫里森过分在性、毒品、酗酒等方面放纵自己,使这颗曾一度耀眼的名星过早地毁灭。过量地吸烟、酗酒使人们再也听不清他的甜美的歌声。在莫里森录完《洛杉矶女人》(L.A. Woman)之后,便抛开乐队,到了巴黎。在巴黎,他度过了一段清闲的日子,并出版了两本诗集。1971年7月,这位颇受争议的摇滚歌星在巴黎他的寓所的浴池里因心脏病突发而去世。吉姆·莫里森和他的“大门”乐队共录过8张专辑,从某种角度看,他们的歌曲很流行,但真正理解的人并不多。又有多少人能在他们歌声的背后听到一个诗人绝望时的悲鸣呢?

B: 我们分四个部分专门介绍了“迷幻摇滚”。但总还是觉得不够周全。这是因为,一是60年代的背景很复杂,几句话很难说清;二是性、毒品等往往是人们忌讳的字眼儿,所以我们在了解摇滚乐的同时,除了摇滚乐令人痴迷、陶醉、精彩之处,还应知道它的阴暗、堕落的一面。这样有助于我们更全面地了解它,更冷静地对待它。

A: 所以,60年代摇滚乐结束得是那样凄凉,布赖恩·琼斯、詹姆斯·乔普林、吉米·亨德里克斯、吉姆·莫里森这4位巨星成了毒品的牺牲品,摇滚乐为其自身的发展付出了惨痛的代价,难道还不能引起人们深思吗?

B: 我们的对话到这里,也许该为危险的60年代摇滚乐进行一下总结了。60年代摇滚乐是最值得回味的,但我们不得不遗憾地说,我们只为60年代画出了一根粗线条,还无法面面俱到。对于一些想了解60年代摇滚乐的朋友,不妨听听下面这些歌星和乐队的作品: John Mayall, Love, Yardbirds, the Bluesbreakers, Small Face, Byrds, C. N. S. Y., Lovin' Spoonful, Donovan, The Band, Janis Joplin, Joni Mitchell, Joe Cooker, Creedence Clearwater, Revival, Joan Baez, Carlos Santana, Beach Boys, Monkees, Iron Butterfly, Cream, Blue Cheers……

A: 在颠三倒四的60年代里,我们看到的摇滚乐是这样的场景:“比上帝还受欢迎”的“甲壳虫”和“比魔鬼还邪恶”的“滚石”这对英国“摇滚双璧”越洋跨海,横扫美国,在他们的老家戴维斯兄弟组成的“奇想”乐队(The Kinks)以“激进摇滚”给“甲壳虫”/“滚石”式的尾随者当头棒喝;“上帝”艾立克·克莱帕顿独领布鲁斯风骚;吉米·亨德里克斯传授着后人永远学不完的经验;费里摩尔、蒙特利、伍德斯塔克三大音乐节使摇滚乐天下大乱;来自美国西海岸的迷幻之声给“嬉皮”运动注入兴奋剂;抗议歌手鲍勃·迪伦的歌声永远在风中飘荡;4位摇滚巨星为“谁人”乐队的《但愿我年老前死去》献身;吉姆·莫里森关上了60年代摇滚乐最后的一扇大门……,这就是最真实,最反叛,最富激情的60年代摇滚乐。它玩得最邪乎,玩得最生猛,玩得最心跳。

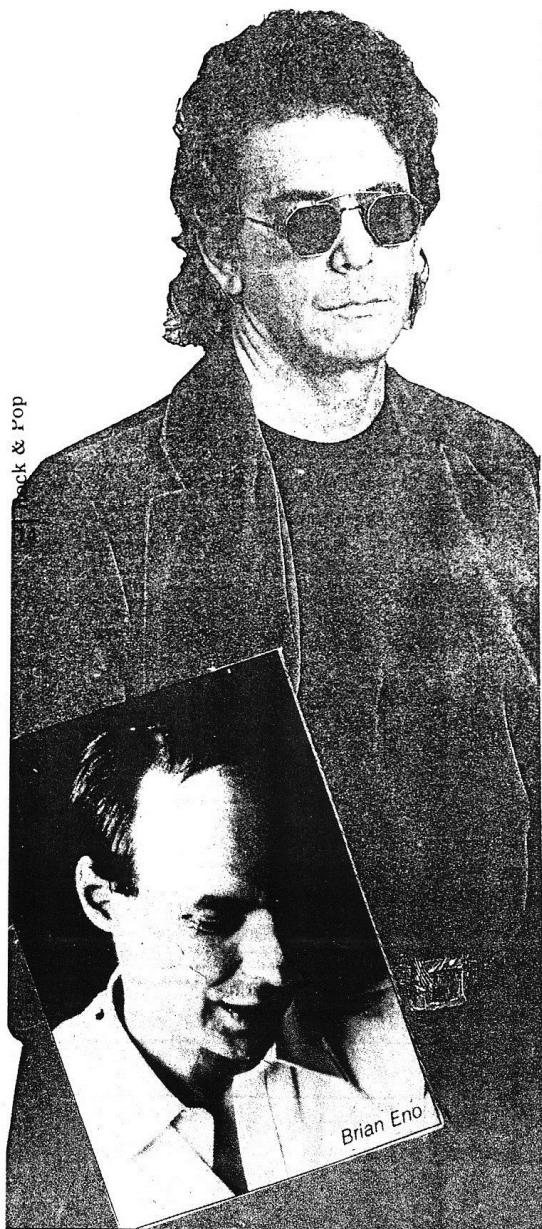
60年代欧美摇滚乐坛上出现的一批以吉姆·莫里森为代表的摇滚先驱,他们都是一个与现代社会极不相容,又决不妥协的,孤独而绝望的灵魂。他们的音乐就是他们要求人性彻底解放的呐喊和哀鸣。从这意义上来讲,他们把摇滚乐带进了更深、更高的领域。

尽管60年代的欧美摇滚乐已成为无法重复的历史,但是当我们今天重新领受这些音乐时,我们才意识到,正是由于他们为摇滚乐注入了这样的主题,才使这种音乐得以延绵发展几十年,而终于未曾衰败。那些灵魂的呐喊和哀鸣,似乎在今天,在这里又找到了共鸣……。

主持人: 丁 夏

Mars 1993

Rock & Pop



“对话‘摇滚乐’”已告别60年代，进入70年代。70年代初，随着吉米·亨德里克斯、詹妮斯·乔普林的死和“甲壳虫”乐队的解散，摇滚乐的发展似乎一时也陷入了低潮。但是，从70年代的10年来看，当时还是出现了众多的音乐流派和不少著名的歌星和乐队。“朋克”音乐（Punk）、“新浪潮”音乐（New Wave）、“重金属”音乐（Heavy Metal）就是70年代的产物；而大卫·鲍依、艾尔顿·约翰、保罗·西蒙、布鲁斯·斯普林斯廷、莱德·哲普林、“皇后”等歌星和乐队也都诞生于这个时期。更值得一提的是，70年代的西方摇滚乐坛，相对来讲还算得上是一片尚未被金钱完全腐蚀的圣地。因此，听70年代的西方摇滚乐，你也许能听到更多真正属于音乐的东西。

主持人：丁 夏

七、群雄纷起的七十年代（一）

A: 章 雷 B: 王晓峰

A: 七十年代美国的朋克乐队“纽约妞儿”（New York Dolls）曾出过一张非常有名的唱片，叫《太多，太多》。我想用这个专辑的名字形容今天的摇滚乐是最恰当不过了。今天，人们每翻动一页日历，就会遗忘掉不少摇滚乐，这种结果不能怪人们的记忆力差，而是摇滚乐本身，现在的摇滚乐越来越多，变换得越来越快，你没时间仔细咀嚼，而是被人填鸭般地塞给你。

B: 我也有同感，这的确是摇滚乐自身发展造成的，如果现在回顾80年代，你的印象可能只是迈克尔·杰克逊那张不断变化的脸或玛多娜的性感形象，其它都是模糊的。个性、特色似乎已不再属于摇滚乐，商业化使摇滚乐失去棱角。这使欧美的一些摇滚评论家们在回顾80年代的时候感到十分沮丧，80年代令人惊奇的作品实在不多，所以近些年欧美歌坛（包括评论界）有一种复古的思潮，他们宁愿回到过去。

A: 的确，过去确实有些精彩的东西我们还不知道，但喜新厌旧是摇滚乐迷们一个普遍心理。摇滚乐作为一种文化时尚，不可避免地要标新立异，追求时髦。作为摇滚迷，也不愿把兴趣投到过去，投到那离自己遥远而陌生的过去。

B: 但是，作为一个摇滚乐迷，不回到70年代去听听，那未免太遗憾了。其实，乐迷的喜新厌旧，无非是种赶时髦。我想，只要是第一次听到，都应该算是新的，而一些最新的东西往往并无新意。每种音乐给人的感受都不一样，更何况那些摇滚史上的经典作品呢。现在我们就回到我们今天的对话主题——70年代中来。无论是按摇滚史发展的时间纵向看，还是横向来看，60年代末、70年代初这段时



间应是摇滚史上重要的转折点。

A: 你说的转折点,我想是不是指主要在这两个方面,一是60年代的著名歌星、乐队所出现的一些变化,使摇滚乐的格局出现新的变化,如布赖恩·琼斯、吉米·亨德里克斯、詹妮斯·乔普林、吉姆·莫里森先后殁于歌坛;70年代初,“甲壳虫”乐队解散,鲍勃·迪伦献给70年代的首张专辑便大失水准,而“滚石”乐队的最佳时期在68年以前,进入70年代后除72年的《游荡在闹市街道》之外,其它的都平淡无奇。由于这些英雄们的没落,摇滚歌坛给后人留下了广阔的大有作为的空间。这也使得70年代的摇滚乐不是集中在某些著名歌手的身上,而是群雄纷起,各霸一方;另一方面,由于摇滚乐的繁荣,商业性也渐渐显露出来,唱片商们渐渐摸到了音乐工业的规律,因而70年代也充斥着一些无聊的东西。这两点,我看是主要区别于70年代摇滚乐的。

B: 如果真要比60、70年代摇滚乐的异同,这恐怕不是我们力所能及的,但毕竟70年代是一次摇滚乐的转折。60年代摇滚乐的威力就是它改变了整个世界的流行文化,它最大的特点就是其反叛性,人们无法接受“滚石”、吉姆·莫里森或鲍勃·迪伦,把他们斥为异端,当成罪恶、动荡的根源。但摇滚乐以前所未有的威力击碎了人们的心理平衡,10年摇滚的喧嚣,使人们渐渐习惯并接受了他。进入70年代,人们不再感觉摇滚乐的危险与可怕了。同60年代比,70年代摇滚乐狂热的反叛有所收敛,相对多了一份颓废和玩世不恭,这一点在70年代后期的朋克音乐和新浪潮音乐中很明显地表现出来,摇滚乐在60年代所形成的“甲壳虫”——“滚石”——鲍勃·迪伦的中心在70年代迅速崩解,代之是一张错综复杂的大网。

A: 70年代是一些艺术家们大显身手的年代,因而摇滚乐在形式上有了更多的实验色彩。摇滚乐的概念已不再是“节奏布鲁斯+乡村乐+民谣”了,它成了一些艺术家的实验田。他们尽可能地吧古典音乐、电子乐或第三世界音乐加进摇滚乐中,或改变、避开传统的摇滚乐形式,因而也就有了纯摇滚与先锋音乐之分。当然这种做法的结果是有些人给摇滚乐带来了一场革命,有些人只不过借摇滚乐玩玩杂耍。在摇滚乐的实验田里,最突出的两个人物是布赖恩·伊诺(Brian Eno)和娄·里德(Lou Reed)。伊诺的贡献在于他在电子合成器的应用上使摇滚乐又多了一个领域,他把古典音乐、爵士乐和摇滚乐用合成器融合在一起,并以合成器的特点来表现。而娄·里德的作品更富文学色彩,他的音乐是对布鲁斯、民谣的再实验。他和他的乐队“地下丝绒”(The Velvet Underground)的第一张唱片几乎无人问津,但听过这张不堪入耳的唱片的人后来几乎都成了摇滚歌星。

B: 如果说60年代是摇滚乐的融合年代,那么70年代则是实验的年代。这种实验的结果是“培育”出许多新的摇滚

对话 “摇滚乐”

品种,但遗憾的是这些品种后来又大都异化,所以今天听“地下丝绒”的音乐仍是那么先锋。实验音乐毕竟属于那些少数的艺术家,摇滚乐不能象其它艺术那样让人以一种很高的审美层次去对待它,它充其量算做一种大众文化,离开这个根本点越远,其生命力也越弱。

A: 所以人们还是更注意摇滚乐的商业潜力,如果说80年代的摇滚乐被商业化所污染,那么整个70年代便埋下了祸根。但70年代摇滚乐的主流还是精彩的。一位美国评论家曾这样评价70年代摇滚乐:“70年代是流行曲的时代,但更是莱德·泽普林“天堂的阶梯”的时代。”我这儿大胆地认为:如果摇滚乐按照今天的趋势发展下去,那么70年代可能是摇滚乐最后一个黄金时代了,除非人们重新定义摇滚乐。

B: 70年代摇滚乐有个有趣的现象:在当时遭到批评家攻击最多的,在今天却被人津津乐道;而当时使人们激动得昏头转向的音乐,现在便被唾为垃圾。这是评论家们在90年代的结论。从这个结论中我们可以看出,一是80年代摇滚乐太贫乏,二是70年代有个性的摇滚乐当时还不能完全被人接受,所以今天人们给70年代来个旧貌换新颜。当时比较著名的“雄鹰”(Eagles)、“斯蒂利·丹”(Steely Dan)、“血·汗·泪”(Blood, Sweat & Tears)、“REO快车道”(REO Speedwagon)等今天人们才觉出他们无非是既要赚点钱,又要装出一副反叛的样子而已,被称为“油滑摇滚”(Slik Rock)。而另外一些人,象鲍勃·迪伦的《血的踪迹》、《列农与洋子》、“德瑞克和多米诺”的《雷拉》、《纽约姐儿》、斯莱·斯通(Sly Stone)的《暴乱继续》(There's a Riot Goin' On)、尼尔·扬的《今晚夜》(Tonight's Night)、Mott The Hoople的《Mott》等等,他们追求鄙陋、怪异、混乱,阻止了那些专业歌手去炫耀他们的音乐技巧,并令人震惊地创造出七十年代最好的摇滚乐。

A: 对于这个经典的年代,介绍起来是相当困难的,国外有人统计过,整个70年代摇滚乐有100多个品种,实在让人眼花缭乱,而且许多是互相交错,难以区分。所以下次我们将从不同角度分析一下70年代摇滚乐,70年代的摇滚风格、流派,以及这10年的代表人物。

(未完待续)

照片文字: Lou Reed

Avril 1993

七、群雄纷起的70年代 (二)

A: 章 雷 B: 王晓峰

A: 由于我们对话的需要,要给70年代摇滚乐分一分类。然而,给摇滚乐分类是一中最愚蠢的做法,因为,没有一种音乐风格会让你轻而易举地把它归到某一类别中去。拿重金属来说,人们很容易听出哪些是重金属,哪些不是,但在70年代,重金属可能是朋克摇滚的代名词。再拿“地下丝绒”乐队来说,他是支朋克乐队,又是重金属,也是先锋音乐,更是新浪潮,鬼知道它们到底是什么。由于摇滚乐的发展是连续性的,一种音乐可能是前一种音乐的变种或发展,其间没有特别明显的界限,欧美摇滚评论界至今未能给摇滚乐作出很权威、科学的分类(而且这也是不可能的),甚至每种音乐的风格都无法定义。反正公说公有理,婆说婆有理。所以我们的对话就根据欧美比较流行的分法(按比较近似的音乐风格与地域相结合的原则)来为我们70年代摇滚对话分类,这样介绍起来读者也许会清楚些。

B: 我们先来看看70年代一些摇滚乐的主要流派及其特点,拿排行榜来说,虽代表不了这一时代的最佳摇滚,但值得一提的是埃尔顿·约翰和另一位流行摇滚歌手大卫·鲍依,后者虽然没前者排行榜的成绩好,但他们都可以代表流行摇滚。重金属是70年代崛起的一大流派,但人们很难区分硬摇滚与重金属,这个时代正是硬摇滚向重金属转变的时期。最简单的分法是,70年代以前称为硬摇滚,70年代以后的称为重金属,当然还有更细,更复杂的分法,“莱德·哲普林”、“深紫”(Deep Purple)、“吻”、“犹大圣徒”(Judas Priest)、“惊恐万状的铁路”(Grand Funk Railroad)等是70年代最出色的重金属代表;一些从小就受到古典音乐影响的人,在70年代使摇滚登上了艺术殿堂,Yes、ELO、ELP、“红色国王”(King Crimson)、弗兰克·扎帕(Frank Zappa)、“忧郁的心情”(Moody Blues)、Procol Harum等把古典音乐与摇滚乐结合到一起,成为继迷幻摇滚之后的“艺术摇滚”;“性手枪”、“冲撞”、“嗡嗡鸡”(Buzzcocks)、X-Ray Spex等打出了无政府主义的朋克大旗;与此同时,纽约的“纽约妞儿”(New York Dolls)、MC5、“电视”(Television)、“雷蒙斯”(Ramones)等与之相呼应;乔恩·哈塞尔(Jon Hassell)着手研究“第四世界”音乐。拿“新浪潮”音乐来说,就有英美之分,而且又有先后之分,英国早期“新浪潮”的代表是格拉汉姆·帕克(Graham Parker)、戴夫·埃德蒙兹(Dave Edmunds),而后期“新浪潮”又与崛起的后朋克合二为一,如乔伊·迪威森(Joy Division)。美国“新浪潮”早期代表是乔纳森·里奇曼(Jonathan Richman)、“退化”(Devo)等,后期是纽

约的Talking Heads、佩蒂·史密斯(Patti Smyth)、布赖恩·伊诺外,德国的Kraftwerk、“橙色梦幻”(Tangerine Dream)等同样玩起了冷冰冰、毫无感情色彩的机械电子乐,这一影响一直到80年代的“新秩序”(New Order)、OMD、“消除”(Erasure)、“赶时髦”(Depeche Mode)等的音乐风格。另一些乐队,如Einstürzende Neubauten、“罐头”(Can)、Pere Ubu、“长官的牢骚”(Captain Beefheart)等令人信服地将工业噪音混进了摇滚乐;“平克·弗洛伊德”、Crime & The City Solution散发着迷幻恐怖气息;鲍勃·马利、彼得·托什(Peter Tosh)把“雷吉”旋风刮进了美国……

A: 你前面大致为70年代摇滚乐分了类,下面我们再从不同角度看看70年代。最简单的办法就是从《公告牌》杂志排行榜1970年1月第1周上榜的冠军歌曲《雨点不住地落在我头上》开始到1979年12月最后一周的冠军歌曲《逃避》为止,按音乐特点来划分,按照这个分法,你可能只知道什么东西最流行,而我们看到的摇滚乐也是苍白无力,榜上大都充斥着无病呻吟的流行曲。如“面包”(Bread)、卡彭特、托尼·奥兰多、“拂晓”(Dawn)、约翰·丹佛、巴里·马尼罗、奥莉维亚·牛顿——约翰、德比·布尼、安妮·茉莉等,他们进一步把摇滚乐搞得“疲软”了。

B: 这种最普通的划分法不能让人看到70年代的真正的摇滚乐,当然还有一种更进一步的划分法,从“甲壳虫”解散(1970)到“雄鹰”的解散(1980),我们能看出一个合久必分的天下大势,而独立的歌手却很难超越当初的乐队水准。

A: 当然,如果人们想看看70年代的摇滚悲剧的话,那就把吉米·亨德里克斯、詹妮斯·乔普林的死作为70年代的开始,把乔伊·蒂维森主唱伊恩·科蒂斯(Ian Curtis)和“性手枪”的贝司手希德·维舍斯(Sid Vicious)的死作为70年代的结束。前两位英雄的死,无疑是布鲁斯摇滚的重大损失,亨德里克斯的殒灭,使摇滚天空变得骤然黯淡;而乔普林,这位摇滚歌坛少见的女歌手,她在60年代与Big Brother & The Holding Company、Kozmic Bhnes Band、Full Tilt Boogie Band这样出色的布鲁斯组合合作的作品,也成了摇滚史上的经典。70年代乃至今天,还没有人能替代这两位英雄的位置。后两位乐手的死,多少让人感到社会的不公,现实的黑暗,乔伊·蒂维森的音乐本身就给人一种死期临近的感觉,压抑、黑色的音乐最终使科蒂斯这个前途无量的青年用一根绳子结束了自己的生命;而维舍斯则因涉嫌杀害他的女友而被捕入狱,后死在狱中。后两位也算得上是朋克英雄,人们为纪念希德·维舍斯,后来曾拍过一部名为《希德与南希》的电影(南希是维舍斯女友的名字)。他们的死,标志着朋克摇滚在70年代末80年代初的衰落。

B: 如果我们把鲍勃·迪伦被普林斯顿大学授予名誉音乐博士学位作为开始,到他第一次拿到葛莱美奖的这段时间作为整个70年代也未尝不可,这样我们可以看出“官方”对摇滚乐态度的变化。当然,我们这样划分,只是旨在说明摇滚乐在这10年的特点与变化,不可能全面概括出这10年音乐的特征。

A: 70年代不是属于某一个人的时代,除去那些粗制滥造的流行歌星外,70年代仍被主流摇滚乐占据着。这10年是莱德·哲普林的时代;同样,这10年也被约翰尼·卢顿嘶力竭的狂喊“我是个反基督徒”所震撼;这10年的主流摇滚被布鲁斯·斯普林斯廷的《生来反叛》(Born To Run)、鲍勃·西格(Bob Seger)的《夜游》(Night Moves)、汤姆·佩蒂的《该死的鱼雷》(Damn The Torpedos)推向顶峰;这10年也是那些象“大明星”(Big Star)、“喉舌”(Raspberries)和“鞋”(Shoes)这样从未唱过歌却录出不少鲜为人知的摇滚乐的经典时代;这10年也是“斯莱·斯通”创立一种唱法,进而被史蒂维·旺德发展,成为录音室里流行音乐的天才的时代;这10年也是“平克·弗洛伊德”的时代,他们的《月宫》(The Dark Side Of The Moon) (1973) 创下了在排行榜上停留近10年之久的纪录;这10年布鲁斯摇滚达到过两个高峰:“德瑞克和多米诺”的《雷拉》(Layla)若不是杜安·阿尔曼(Duane Allman)英年早逝,也许“阿尔曼兄弟”能成为第2支“莱德·哲普林”。第2个高峰就是莱德·哲普林的雷电般的作品,在“哲普林”的影响下出现了“艾罗史密斯”、“深紫”、“黑色安息日”(Black Sabbath)等。可惜他们把布鲁斯当成了技术竞赛,他们比试着谁的音乐中布鲁斯最为复杂、冗长,这也成了后来重金属音乐的一大通病。

B: 正当这些小伙子们永无休止地炫耀他们的技巧时,又有一些人走进了鲍勃·迪伦留下的空间,这就是那些歌手兼词、曲作者(Singer/Songwriter),他们弹起了木吉它,唱起了浪漫的情歌。这些人中有尼尔·杨、保罗·西蒙,还有初出茅庐的凯莉·西蒙(Carly Simon),也有走出情歌世界演绎乡村摇滚的詹姆斯·泰勒(James Tylor),而乔妮·米歇尔(Joni Mitchell)也在充满忏悔的《忧郁》(Blue)中有着出色的表现。70年代的摇滚乐太多、太复杂。后面,我们将分门别类地慢慢介绍给大家。

主持人: 丁 夏

对话『摇滚乐』

Rock & Pop
21



对话 摇滚乐



Mai 1993

八、曼哈顿的摇滚世界 (一)

A: 章 雷 B: 王晓峰

A: 纽约, 世界上最大的都市, 曼哈顿作为纽约最具代表性的一个区, 不仅象征着纽约, 甚至在某种程度上代表了美国。从历史上讲, 纽约一直是美国经济、文化中心, 华尔街上每一个数字的起落都关系到世界各地成百上千万美元的盈亏, 而遍布曼哈顿大街小巷的酒吧则是各种名目古怪的思潮、主义、运动的发源地。一到夜晚, 酒吧里挤满了从格林尼治村出来的追求波希米亚生活方式的年轻人, 有前卫诗人、民歌手、艺术家、摇滚乐手, 他们在这里切磋、研讨、争论, 各种不同的形式在这里融汇贯通, 完美结合。比如: 诗人加民歌手鲍勃·迪伦、前卫诗人加摇滚歌手佩蒂·史密斯 (Patti Smith)、艺术家加摇滚乐先锋The Velvet Underground……

B: 在美国, 摇滚乐大多集中在西海岸和东部工业区, 而东部则以纽约最为集中, 这里也汇集着世界上著名的大唱片公司, 有数不清的流行乐手。但这次, 我们撇开那些古典音乐、爵士乐以及其它流行音乐, 专门到曼哈顿区, 听听这里令人惊讶和不可思议的摇滚乐。

A: 我想, 说它们陌生, 也许是由于它们很难流行的缘故, 但我认为, 衡量、评判这里摇滚乐的价值不能仅用一个简单的市场销量数字一言蔽之。

B: 是的, 单从商业角度讲, 任何一个唱片商都不会在它们身上打发财的主意。但从音乐上讲, 它们绝对有个性、有影响, 不少乐队已完全抛开商业目的, 去追求音乐的实验性, 并把这一实验成果传播到世界各地。从整体上看, 60年代末到70年代末的曼哈顿摇滚现象对摇滚乐的发展起着潜移默化的作用, 不少艺术家、摇滚乐手在这里开辟了一块自由驰骋的先锋音乐的实验田。当然, 今天曼哈顿的有些音乐已不再是地道的摇滚乐了, 或者说已失去了固有的生命活力, 这一点在许多地区被证实过。虽然曼哈顿摇滚已缓缓地降下了帷幕, 喧嚣已成为过去, 但这种音乐在摇滚史上是独一无二的。

A: 对, 在当今商业化音乐泛滥的情况下, 曼哈顿摇滚模式已荡然无存, 但我们还是想把这里发生过的一幕幕场景再现出来, 去再现那一般人听来是不堪入耳的音乐。

B: 那我们还是先听听曼哈顿地区先锋音乐的先锋The Velvet Underground (以下简称The V.U.) 的音乐, The V.U.可算得上70年代流行音乐星空中最黯淡的一颗星星了, 我这样说的意思是他们的音乐毫无商业价值, 乐队似乎对噪音更感兴趣, 并尝试着用音乐表达出来, 这也使他们的音乐趋于低调、消沉。乐队的灵魂人物词曲作者兼主唱洛·里德 (Lou Reed) 和另一个二十多年没有调过弦的小提琴手约翰·凯尔 (John Cale) 在流行艺术家安迪·沃霍尔的授意下, 于1967年录制了一张名为《The Velvet Underground & Nico》的专辑, 它被称为第一张先锋音乐的唱片, 象其中的“我等待一个男人” (I'm Waiting For A Man)、“穿着皮毛的维纳斯” (Venus In Furs)、“海洛因” (Heroin) 等如果拿到电台里去播放, 人们的吃惊程度不会亚于哪个政变者占领了电台。在7分多钟的“海洛因”里, 吉它和小提琴制造了最难听、最刺耳的噪音, 里德木然唱着“海洛因, 你是我生命支柱, 你是我的妻子”。今天不少人能为得到这张原版唱片而感到自豪, 但这张与众不同和令人难以忘怀的唱片, 在当时却无人知晓, 大约只有几千人听过。评论家们一致认为: 这张唱片的出现提早了10年。

A: The V.U.的音乐听上去再简单不过, 他们打破了民谣、乡村音乐和摇

摇滚的形式而重新诠释。他们是后来的朋克音乐的先驱。提起朋克音乐，人们总会联想到英国的“性手枪”、“冲撞”，但朋克的起源还是在纽约，The V.U.的音乐已开始出现朋克的萌芽，它的“噪音实验”预示着后来朋克音乐的喧嚣，缺乏旋律性的音响效果。后来“电视”(Television)、“纽约妞儿”(New York Dolls)进一步扩展这种效果。英国的朋克鼻祖麦卡伦姆·麦卡伦就是在纽约看了“纽约妞儿”和佩蒂·史密斯的演出后，为寻求新的音乐方向，只身到纽约，并成为“纽约妞儿”的经纪人，一年之后，他回到英国，组建了“性手枪”，掀起了举世闻名的“英国无政府主义”的朋克运动。我们还是来说The V.U.的音乐，里德的演唱似乎和音乐毫无关系，音乐几乎完全成了背景衬托，而里德的半吟半唱象是叙述一个冷冰冰的故事。

B: The V.U.的成员来自曼哈顿的先锋艺术团体，里德曾学钢琴，但他后来发现只要会3个吉他和弦便可以唱摇滚乐时便放弃了钢琴，约翰·凯尔曾在伦敦学习先锋音乐。里德曾把写过的诸如“海洛因”一类的歌曲送到他原来工作过的Pickwick唱片公司，但因毫无商业潜力而被拒之门外。当里德和凯尔相识后，决定成立一支乐队，后来组建了The V.U.，在乐队存在的3年多的时间里，共录了4张专辑。对于那些习惯听The V.U.音乐的人们来说，里德那种刺激的、鼻音浓重、粗糙的声音对他们来说是个不小的震惊。表面上歇斯底里却是发自内心的真情实感，其中大部分音乐具有原始的音乐风格，它利用现代音响技术和纯朴的感情使人们觉得摇滚乐不再是一种复杂的艺术。

A: The V.U.的4张唱片在当时的销量可能还比不上迈克尔·杰克逊一天的唱片销量，现在人们无法说清他们的音乐该属于哪一类，也许这是美国最早的“非主流音乐”(Alternative Music)的创造者，The V.U.把它们的音乐主题扩展到社会生活中的各个领域，从吸毒、同性恋、心理变态到现代艺术思维的再现，因而很少有人把他们的音乐当成摇滚乐去听。

B: The V.U.的那种招人厌恶的声音至今仍使人惊骇不已，但他仍会使许多人兴奋、颤抖，它们的出现，标志着原始摇滚艺术和简单摇滚艺术的再生。1969年，The V.U.解散，但乐队的两个主要人物里德和凯尔仍以个人身份活跃在乐坛。里德一改过去那种歇斯底里、自我嘲弄式的表演风格，转而从事令人激动的摇滚乐，个人唱片都获得极大的成功，如《柏林》、《变压器》、《铃》等。凯尔是个训练有素的一流小提琴手和先锋派人物，他的《充满冒险的学院》(The Academy In Peril)和《巴黎1919》(Paris 1919)也都名噪一时，同时他也给“现代情人”乐队和佩蒂·史密斯当制作人。

A: 1969年以后，纽约地下摇滚乐队的活动中心在一个名叫“莫塞艺术中心”的俱乐部，这个地方曾是纽约的另一支朋克摇滚乐队“纽约妞儿”演出的主要场所。“纽约妞

儿”当时被称为“地下华丽摇滚”(Glitter—Rock Underground)，同时他们也同David Bowie、Alice Cooper、T.Rex、Kiss等并称为70年代华丽摇滚的代表。“纽约妞儿”是70年代中期纽约朋克摇滚的主要倡导者，后来也促进了“新浪潮”运动在世界的传播。

B: “纽约妞儿”在当时来说是个装扮十分古怪的乐队，你只有从他们的音乐中才能分辨出他们的性别。(他们的形象是：身着女性化的服装，留着长发，涂着口红，脚上穿着6英寸厚底鞋或高跟鞋，一副完全女性化的装扮)使美国歌迷认定他们必是性变态者，但他们表演绝不存在变态心理的流露与发泄，而是体现对音乐及其内涵的理解。乐队的经纪人马蒂·托回忆道：“他们滑稽、有趣的表演给人留下了深刻的印象，他们的态度，完全是对摇滚乐的藐视，这几乎不是一支典型的摇滚乐组合。”

A: 乐队的主要人物大卫·约翰逊(David Johnson)少年时代非常喜欢“埃弗利兄弟”的音乐，但随着他的长大，他的性格渐渐变得古怪，连他的父母也感到奇怪。在他能独立生活后，和几个朋友到格林尼治村，后来组建“纽约妞儿”。他说：“我们第一次表演，是在一个疯狂的地方，所以我们比观众还要疯狂，整个地板都快给我们震碎了。”

B: 1973年，“纽约妞儿”录制了第1张专辑，《纽约妞儿》，其中包括了“寻找一个吻”(Looking For A Kiss)、“人性危机”(Personality Crisis)等名曲，第2张更有名的《太多，太久》(Too Much Too Soon)由于乐队本身的特点并没使这张专辑风行起来。大卫·约翰逊对米克·贾格尔滑稽的模仿，以及约翰尼·桑德斯(Johnny Thunders)声嘶力竭的吼叫，还有乐队不合常规的音乐节奏，都使乐队的表演令人十分振奋。他们再现了The V.U.的原始摇滚主义，尽管不太成熟，但他们却是一支充满希望、精力充沛的乐队，他们的表演风格与当时商业性摇滚乐中温柔、浪漫的风格形成强烈的反差。但由于百老汇中央饭店前部坍塌而饭店其余部分也宣布不宜使用后，“莫塞艺术中心”也不复存在，“纽约妞儿”们也宣告解散。

在任何一种艺术形式的发展过程中，总会有这样一种现象，即被后人认作极有价值的东西，往往在当时总是孑然孤寂，知音寥寥。摇滚乐也不例外，尤其是那些具有实验性的前卫摇滚乐。作为一个真正的摇滚乐手，他不会愿意让艺术去迁就商业的需要。他追求的只是如何使自己的真实情感和思想通过音乐得到充分的表现和释放。如果你喜欢这种音乐，你决不会仅仅感到它只是一种感官上的舒适或满足，还可能是一种思想的震撼和精神的共鸣。因为它敢于撕毁一切虚伪的粉饰，用真实的眼睛去表现一切的真实，无论是善的，还是恶的；是美的，还是丑的。而后人认作其具有价值的东西，也无非是这些因素，包括他们所做出的牺牲。

主持人：丁夏

June 1993

八、曼哈顿的摇滚世界

(二)

A: 章雷

B: 王晓峰

B: 上次我们说到了由于“莫塞艺术中心”的消失,使“纽约妞儿”宣告解散。但在1975年,汤姆·威尔莱尼(Joni Verlainé),一个从马里兰州来的忧郁的诗人兼吉它手说服了希莱·克里斯泰尔,将其百老汇街正要关闭的CBGB酒吧用于新摇滚乐队的演出场所。“CBGB”指:Country, Blue Grass and Blues,从此,从CBGB俱乐部里走出了许多出色的摇滚乐队。佩蒂·史密斯(Patti Smith)便是其中的一位。70年代早期她是个教徒,曾在一个唱诗班作领唱。她的音乐师承了洛·里德的风格。她的第一个同伴是兰尼·凯伊(Lenny Kaye),曾经是一个摇滚乐评论家和浪迹天涯的吉它手。最初史密斯只是和两三个人一起表演,而且没有鼓手。她的音乐是一种雄心勃勃的冒险,即将摇滚乐的民粹主义与她充满神秘色彩的诗歌结合在一起,并在她1975年的《马群》(Horses)中获得了成功。从她的早期音乐中不难发现她不太注重音乐的平衡性,而声嘶力竭的演唱与重金属般的节奏常使她精疲力竭。

A: 佩蒂·史密斯是美国朋克摇滚的先驱之一,我曾听过一次名为“诗与歌”的小型地下演唱会录音,异常出色。其中一首歌给我印象特别深,其实算不上是一首歌,更确切地说应该是配乐诗朗诵。史密斯神经质的嗓音在毫无感情色彩的钢琴映衬下,显得空洞,无生命力,当史密斯的念白和钢琴的速度渐渐加快时,使人感到一种莫名的压迫感,继而有种窒息感,无法摆脱(……16天前/这个女孩天使般可爱/可现在/她手里却握着枪)。如此强烈的反差,史密斯居然以一种丝毫不动声色的方式表达出来,确实有些出乎意料。

B: 这里,我们还应提到两支不被人注目的地下先锋乐队:一支是汤

姆·威尔莱尼和理查·劳埃德(Richard Lloyd)组成的“电视”(Television);另一支是理查·赫尔(Richard Hell)和他的“The Voidoids”。赫尔对诗人迪伦·托马斯的喜爱曾使他想成为一个杰出的诗人。60年代中期,赫尔结识了威尔莱尼,并来往于各种乐队中,但赫尔心不在焉,兴趣仍在诗歌上。60年代末,他们一同来到纽约,并开始了他们的诗歌与流行音乐的“新创造运动”。在某种程度上,赫尔受威尔莱尼的影响越来越大。70年代初,赫尔开始决定集中精力把兴趣放在先锋音乐上。他回忆说:“结果,我完全厌烦了诗歌的限制。”1973年,赫尔、威尔莱尼、劳埃德和比利·菲卡(Billy Ficca)组成了“电视”,赫尔在这段时期写下了不少出色的作品,如《突来之爱》(Love Come In Spurts)《空虚的一代》(Blank Generation)。这些作品的出现,成了70年代美国朋克/新浪潮运动的一件大事,成了新浪潮运动的主旋律。但赫尔最终还是把这些作品录进后来他的乐队出的专辑里。

A: “电视”是一支昙花一现的乐队,赫尔最后还是离开了“电视”,和“纽约妞儿”的吉它手约翰尼·桑德斯及另外两个人组建了“伤心人”乐队。赫尔的一些作品再次引起人们的关注,但一年后,赫尔又解散了乐队,建立起他自己的“The Voidoids”。乐队的第一张唱片《空虚的一代》实际上指出了美国摇滚乐的方向,诸如Talking Heads或爵士/朋克在80年代的融合。但《空虚的一代》给赫尔带来的只是享有一个改革摇滚的荣誉而不是经济上的收益。

B: 下面我们再谈谈CBGB俱乐部的另一支著名的乐队——雷蒙斯(Ramones)。“雷蒙斯”可称得上最纯粹的观念摇滚乐队,甚至可以说是表演最幽默的乐队。来自纽约皇后区的4个成员出自中产阶级家庭,但他们常穿着破烂的T恤衫和脏兮兮的皮夹克,乐队的音乐同“纽约妞儿”相比没什么创新,因而在当时没引起多大注意。乔伊·雷蒙说:“我们之所以组建乐队是因为我们听了什么都烦,那时真没什么可听的,除了莱德·哲普林冗长的吉它独奏,就是埃尔顿·约翰的贵族摇滚。我们要让音乐回复简单,原始。”所以他们的音乐追求粗糙、短小,看来他们的音乐只能让更多的人厌烦。

A: 但是,他们的音乐吸收了重金属的节奏,更主要的是他们反叛思想对朋克摇滚影响很大。评论家比利·奥特曼在评价“雷蒙斯”时说:“正如伟大的哲学家卡尔·马克思所说,‘革命始于思想’,朋克的革命性著名于世,而点燃这场朋克革命之火的就是‘雷蒙斯’。”“雷蒙斯”在1976年发行了第一张专辑,这张专辑在美国影响不太大,但在大西洋对岸,却点燃了英国的朋克之火。1976年7月4日——美国独立宣言发表200周年之际,“雷蒙斯”站在伦敦的舞台上,发表了新的摇滚独立宣言。在台下的观众中,就有后来成为英国朋克核心的“性手枪”、“冲撞”、“诅咒”、“X级的年代”的成员。所以,这张专辑和现场演出对

对话
与
摇滚乐

英国朋克摇滚的影响颇大。大约两个月以后,英国开始刮起了朋克摇滚的旋风,英国的朋克也都象“雷蒙斯”那样,玩起了简单、原始、反叛的摇滚乐。

B: “雷蒙斯”在70年代发行了几张出色的专辑,音乐仍以回归早期摇滚风格为主。1977年的《雷蒙斯离家出走》(Ramones Leave Home)、《发向俄国的火箭》(Rocket To Russia)、1978年的《走向毁灭》(Road To Ruin)都十分出色。但80年代,“雷蒙斯”开始走下坡路。1980年的《世纪末》(End Of The Century)是一张非概念摇滚专辑,但音乐上没有多大突破。“雷蒙斯”的创作题材涉及面还是比较广泛的,如《三K党抢走心上人》(The KKK Take My Baby Away)、里根总统访问西德时,参观希特勒的纳粹党基地,“雷蒙斯”写了一首《邦卓去了彼得堡》(Bonzo Goes To Pitbury),对里根进行了嘲讽。

A: “雷蒙斯”是从CBGB俱乐部中出来的组建时间最长的乐队。但他们同“纽约妞儿”、“电视”等乐队一样,都没有能在商业上取得成功。CBGB俱乐部中唯一在商业上有所成就的是“金发女郎”(Blondie)。这支乐队在商业上和艺术上都很成功,乐队的主歌手黛波拉·哈里(Deborah Harry)酷似玛丽莲·梦露,她留着一头金发,乐队也因此得名。乐队最初规模较大。他们的风格就是哈里将性感与招人喜欢的滑稽表演结合在一起。音乐上侧重迪斯科节奏。80年代第一首登上排行榜前40名的说唱乐就是“金发女郎”的作品。

B: 但哈里的女高音似乎不太适合唱摇滚乐,但她还是在演唱中紧紧地抓住了音乐的内涵,在多种表演风格中,哈里一直是乐队的核心。他们的第3张专辑《平行线》(Parallel Lines)标志着乐队的成熟,而其中的迪斯科“玻璃心”(Heart Of Glass)将乐队推向创作顶峰,被公认为该乐队在美国打响的第1首歌曲。

A: 在纽约新浪潮音乐中,无疑Talking Heads应为新浪潮的代表。新浪潮音乐是美国70年代的一种音乐流派(关于英、美新浪潮音乐的起源,我们将在以后的章节中介绍)。Talking Heads是最成熟的一支乐队。最初,这是一支3人组合,在1977年发行了第一张唱片《77》,其中的《去一座着火的楼上恋爱》(Love Goes To A Building On Fire)、《新感觉》(New Feeling)引起了人们注意。这张专辑在美国卖掉了十万张。英国《唱片镜子》杂志的记者看了他们的演出后说:“只要具备5种要素:一个歌手、一首歌、一把吉它、一个贝司、一个鼓手,就会产生全新的音乐。”听过Talking Heads的乐迷也许会发现,乐队的主唱大卫·伯恩(David Byrne)的嗓子在唱摇滚乐时有着严重的缺陷,这就使乐队必须在音乐技巧上来弥补伯恩的不足。后来加入的键盘手杰瑞·哈里森(Jerry Harrison)曾在“现代情人”乐队任职,加上布莱恩·伊诺为Talking Heads制作。在音乐技巧上弥补

了集词曲作者、主唱和吉它于一身的伯恩的不足,使伯恩的演唱风格变得浑厚、圆滑。

B: 伯恩的歌曲,具有朴素的社会哲理,他的歌词也反映了他对世界的深刻理解。深刻的精神分析性歌词和奔放节奏、旋律,让人耳目一新。《纽约时报》称之为“地下摇滚圈中或音乐本身从未有过的声音”。从某种意义上讲,他将演唱和伴奏和谐地统一起来,乐队的文学艺术背景使他们得到了“文学摇滚”的称谓。音乐使人们认识了Talking Heads艺术上的成就与他们对60年代摇滚乐的执着的艺术追求之间的关系。他们翻唱奥·格林的《带我下河》(Take Me To The River),使他们在1978年取得一点成功,从而向世人证明了艺术上的成功与热情有着相辅相承的关系。那就是创作的欲望是创作的源泉,而创作的成功反过来加强了创作的欲望。但由于伯恩以超越人类正常情感的眼光来悲观地看待世界,乐队还是没有取得更大的成功。但是,最重要的是乐队的成员(包括制作人布莱恩·伊诺)认识到了摇滚乐发展的方向及光明前景。在伊诺的协助下,他们连续发行了3张经典的唱片:《更多是关于食物和建筑的歌》(More Songs About Building And Food)、《恐惧的音乐》(Fear Of Music)和《流连在光影中》(Remain In Light)。Talking Heads的风格也越来越怪,伯恩对巴西音乐、西印度群岛音乐的偏爱使Talking Heads探索性地融进了第3世界音乐。他对中国音乐也发生了兴趣。这一兴趣的成果使他获得了1987年度奥斯卡奖中的最佳音乐奖。

A: 由于曼哈顿音乐的特有魅力,使美国各地的摇滚乐队纷至沓来。在70年代的纽约,摇滚乐与其它音乐及艺术相互交融,共同发展。布莱恩·伊诺、罗伯特·弗里普(Robert Fripp)、弗雷德·弗里斯(Fred Frith)等英国乐手都在纽约演出并扎下了根。这也使纽约的音乐注入了英国风格,同时,伊诺也促成了乐队、摄影师和新浪潮电影制作者之间的合作。

B: 关于纽约的流行音乐,还有许许多多的流派,“新音乐”的兴起,是摇滚、爵士、朋克和迪斯科的大融合,但我们的话题仅仅是纽约曼哈顿的摇滚乐,关于其它风格的音乐我们这里也不多赘述了。

在曼哈顿出现的这些摇滚乐手,尽管他们的唱片在商业上无太大成功,但他们对社会的敏锐的触角、超前的意识、冷静的判断力,以及良好的音乐素质,使他们的音乐具有了某种时代的感召力和新文化的气质。它能唤醒人的感知,启发人的思想,引发和带动当时一个流派、或一种风格的形式,这也是衡量一个摇滚乐手成功与否的取值标准。

主持人 丁夏

Twilet 1993

对

话

摇

滚

乐



尼克·雷



格雷厄姆·帕克



“福音”乐队

九、“新浪潮”音乐的兴起 (一)

A: 章 雷 B: 王晓峰

A: 在上一章的对话中,我们介绍了“雷蒙斯”、佩蒂·史密斯、Talking Heads等纽约乐队,国外的一些报刊曾把它们列到“新浪潮”的行列,也有的把它们列到“朋克”行列,实际上,它们很难被归到同一类的风格中,Talking Heads多少有点“新浪潮”的味道,但要介绍“新浪潮”音乐,我们还不得不从谈起。

B: “新浪潮”是一个很难界定的概念,而且英国、美国都有“新浪潮”音乐,英国的“后朋克”的乐队:如Joy Division, The Cure, The Smith等也都被列入“新浪潮”。不过,我们这次主要介绍的是70年代的“新浪潮”音乐。

A: 那我们还是先说说英国的“新浪潮”吧。在70年代早期,一股迟到的“新浪潮”受到了热烈的欢迎。象Yes, Roxy Music这样艺术摇滚给流行音乐形式注入了新的活力,“莱德·泽普林”的吉米·佩奇则使即将衰落的布鲁斯和弦重新焕发魅力。但对听众来说,重金属和艺术摇滚的混合物已畸型了,使人产生衰弱的自我意识,为艺术而艺术。而同一时期,一些年轻人聚集于伦敦地区的酒吧中,在啤酒浇灌出来的灵感下,同时研究音乐和哲学,突然间这种情形合并成一种现象,这些年轻人组织的乐队把Hope & Anchor, the Tally Ho之类的酒吧变成这种生机勃勃的新生事物的温室。这是一种混合有老式摇滚乐的欢快乐曲,带有酒吧特色和明显的属于“寻开心”的、漫不经心的业余主义特征。这些乐队的名称表明了他们这种想法: Eggs Over Easy, Bees Make Honey, Chilli Willi, Red Hot Pepper, Help Yourself, Boutemps Roulez。

B: 一个精明的人最先预见到这种以后被称为“酒吧摇滚”的潜力,这个精明、好斗的人就是戴夫·罗宾逊。在Hop & Anchor酒吧里,他拥有一个录音棚,他认为这种音乐将是“下一个轰动”。罗宾逊还成为后来“新浪潮”代表人物格雷厄姆·帕克 (Graham Parker) 的经纪人,并于1976年与另一个更精明、好斗的杰克·里维拉联手成立了“世界上最灵活的”唱片公司——Stiff Records,该公司录制了从埃尔维斯·科斯特罗 (Elvis Costello) 到哈姆弗雷·奥逊等所有当时该类型的乐队的唱片。Stiff Records的独特品味和聪明之举奠定了“新浪潮”音乐的基本格调。

A: 这个时代的先驱是布林斯利·施瓦茨 (Brinsley Schwarz),他与歌手尼克·劳 (Nick Lowe) 等在一起,吸引了一大批光顾酒吧的乐迷,施瓦茨在拒绝成为明星的情况下,还是成了明星。其它的酒吧乐队拥有与他们相配的听众,即少而忠实的乐迷。这些乐队包括“兴奋剂” (Dr. Feelgood),他们的形象总是在沉闷的“布鲁斯复兴者”的名称下模糊不清; Ducks Deluxe在监制人戴夫·埃德蒙兹 (Dave Edmunds) 的协助下给摇滚乡村乐带入了一个

舞曲节拍。

B: 酒吧乐队浪潮的巅峰时期象泡沫般地消逝了。此时的英国经济和社会问题似乎依然在正常的控制中,但这种乐观主义很快被沮丧所替代,许多失业的年轻人在“朋克摇滚”超常的虚无主义中找到了逃避的途径。尽管面临着这样的处境,酒吧摇滚的元老们,如尼克·劳、杜里、戴夫·埃德蒙兹还是找到了一个避风港,使他们在这种形式过后还能继续生存下去。

A: 格雷厄姆·帕克是第一位脚踩酒吧摇滚和朋克摇滚两条船的表演家,但他又很快与“新浪潮”相关联了。帕克生长于一个工人阶级家庭,他在加油站工作的暇时,写歌、玩R&B乐队。作为一个看上去乖戾的小人物,帕克把他心中的怨恨发泄在他的歌中。他通常用刺耳的低吟来演唱,到激情高涨时,他把整个词吞下去,唱得更加含浑不清。不象其他摇滚乐坛上爱惹麻烦的歌星,他的这种愤怒并不直接针对女性。帕克与“谣言”(The Rumour)乐队合作了很长时间,这是一个较为奇异的乐队,它由两名前布林斯利的乐队成员,两名前Bontemps Bowlez乐队成员和一名前Ducks Deluxe乐队成员组成。帕克与乐队的合作成为一种相互启发,相互影响的关系;“谣言”乐队改变了它忧伤的布鲁斯基调,建立了一种适合他嗓音和形象的重摇滚形式,而帕克则给了该乐队一种在他们自己专辑中所缺乏的长久的冲击力。由尼克·劳监制的《风的哀号》(Howlin' Wind)使帕克在英国一夜成名,但在美国公司Mercury出版的4张专辑并未使他获得应有的名声,所以帕克投入Arista公司旗下,出版的第一支单曲“Mercury Poisoning”,1979年的专辑《榨出火花》(Squeezing Out Sparks);其中的“发现日本”(Discovering Japan)是70年代最有名的摇滚歌曲之一,伴随着鼓手的快速鼓击,帕克谴责了一部“新浪潮”电影《窒息》对爱情的歪曲,同时掀起了旅游者去东方观光的热潮。

B: 帕克在“新浪潮”摇滚中的成就是与戴夫·埃德蒙兹密不可分的,帕克是从埃德蒙兹的音乐基础上汲取精华,建立起自己的风格的。而埃德蒙兹主要受查克·贝瑞和山姆·菲利浦的“太阳”唱片公司风格的影响。60年代以来,他在一支3人乐队中任吉它手,参加了不少当时英国热门歌曲的录制。他还非常热衷于录音棚工作,在他家乡威尔士有一家叫做“摇滚天地”的录音棚。在那里,他为许多不知名的酒吧乐队制作了歌曲并参与演奏。在该录音棚里,他灌制了自己的第一个人专辑《Berry Without Irony, Spector Without Tears》,并进行了新的实验,即把他自己变成单人“埃弗利兄弟”式组合。1974年,埃德蒙兹监制了布林斯利·施瓦茨的最后一个专辑《新宠》(New Favourites)。在这个过程中,他与尼克·劳

结为好友。一年后埃德蒙兹和其他几位乐手组建了Rock-pile乐队,他们曾于1976年到美国作为“坏伙伴”(Bad Company)的开场助阵乐队首次亮相,但因为两支乐队风格相差甚远,3周后就退出了演出,并成了美国乐坛的一个笑柄。为此,劳和埃德蒙兹决定做出点成绩,挽回点面子,不久他们推出一首热门歌曲,他们翻唱了科斯特罗的《女孩的心思》(Girls Talk),激烈的吉它和埃德蒙兹的演唱在歌曲高潮处显示出朋克风采。

A: 尼克·劳也是“新浪潮”的重要人物,Rock Pile解散后,他成了监制,他写的歌也更趋于戏剧化,使个人的专辑作品风格介于摇滚与抒情曲之间。在劳所制作的作品中,节奏部分总是占优势,同时,即使是强烈的人声部分也总是带有梦幻感,这在他与埃尔维斯·科斯特罗、“吸引”,甚至是朋克乐人“诅咒”合作的作品中可见一斑。在他自己的唱片中,爱情歌曲总是有一种蓄意(甚至是必须)的讽刺因素。摆脱了70年代摇滚中自我陶醉的罗曼蒂克的陈词滥调,在大部分歌词中,劳同时承认痛苦和极乐的存在,他试图描绘人类最基本的情感、欲望、无保障的自尊、卑鄙的嫉妒等等。

B: 许多其它“新浪潮”乐队运用“朋克”的能量来使传统摇滚主题重新焕发活力。一些乳臭未干的新人如Wreckless Eric、Joe Jackson取得过短暂的胜利。三人组合“警察”用“雷吉”节拍给流行摇滚带来一些新鲜感,但他们的歌词并未跟上这种创新。更好的一些还有Rezillos乐队,他们以优雅的浪漫主义出名。“伪装者”也不错,他们雇了杰出的歌手克里茜·海迪。从这些乐队可以看出,“新浪潮”并非朋克摇滚所希望的“大屠杀音乐”的开端,它更注重使摇滚回归到早期的快速和配器,它也介绍了一种新的影响,就如“乡村和西部”民谣对酒吧摇滚的影响一样,“雷吉”对“新浪潮”也起到了同样作用:一种拥有自己文化基础的节奏,被“新浪潮”音乐家们灵活地运用在自己的作品中了。

A: 而“新浪潮”最大的推动人来自美国摇滚界对60年代摇滚的革新:酒吧摇滚现象是对象伍德斯托克这样的音乐节不屑一顾的反应,大量的独立唱片公司使英国的摇滚乐队不需再依赖于大量的听众,更确切地说,“新浪潮”者完全没有了摇滚歌手必须把听众看作一个团体,必须和他们保持团结的概念,这种假设甚至反映在典型的主流摇滚乐队“滚石”身上,使英国“新浪潮”的典型人物如尼克·劳、戴夫·埃德蒙兹、埃尔维斯·科斯特罗、格雷厄姆·帕克联系在一起的是:他们都是好斗的孤独者,他们基本的指导思想是:凭自己的直觉做事。

主持人:丁夏

ROCK & ROLL

2



Jonathan Richman

The Cars

对话摇滚乐

九、“新浪潮”音乐的兴起(下)

A: 章雷

B: 王晓峰

Rock & Pop — 22

B: 上面我们谈了英国的“新浪潮”音乐,下面我们再看看美国的“新浪潮”。美国“新浪潮”不是那些脑子里只装着酒精和女孩的青少年的反映,摇滚乐在60年代的影响大大增强了它的社会地位。如果说产生于英国的“朋克”和“新浪潮”运动是那些青少年厌烦了贵族摇滚(如艾尔顿·约翰、“皇后”等)或长达5分钟的吉它独奏(如“莱德·泽普林”等重金属炫技性演奏),那么美国“新浪潮”的出现恰恰和英国相反——中产阶级子弟为在摇滚万神殿上占有一席之地,因为它能满足他们的怪癖,吹嘘他们特殊的能力而唱起了“新浪潮”。自从70年代地下摇滚的中心主题被制作者们炮制成猛烈、简单的想法和形式时,从一些大都市(如纽约、洛杉矶)出来的音乐传播到美国各地,使一些地方乐队开始承袭这种音乐形式。

A: 乔纳森·里奇曼(Jonathan Richman),一个卢·里德的忠实乐迷,被公认为美国“新浪潮”的间接传人,这位从波士顿郊区来的青年树立了主唱和词曲作者的榜样,并于1970年组成了“现代情人”(Modern Lovers)乐队。这是个冒失的做法,他仅仅勉强能控制住自己尖厉的嗓音,更冒失的是他的歌曲创作唤起了平庸人的信心。他为承受繁重工作的美国工人写的一首“Road Runner”无疑成为一首经典。华纳唱片公司承认这首具有特殊风格的歌曲有能卖掉20万张的可能。但里奇曼真正关心的是他的短小、急促的伤感曲调,他和“现代情人”在录音室里与约翰·凯尔录了一堆原声资料。但当唱片公司开始建议他在事业上能有所发展时,里奇曼自我阻碍了他的事业并把赚到的钱花在波士顿的大街上了。里奇曼在他

About 1993

的“旧世界”(Old World)中,公开表明他对父母、传统的爱和对摇滚的爱一样,被评论界认为“异端浪漫主义”。这导致了里奇曼与那些同时代具有激进思想歌迷的疏远。从70年代初到70年末,里奇曼音乐风格的改变迂回曲折,但总体上讲,他退步了,虽然里奇曼一直想把他的音乐变得更富有激情,但他所做的是微不足道的。

B: 美国“新浪潮”音乐的另一个地区是俄亥俄州的阿克伦和克利夫兰,这两座工业化城市的一代青少年把从工厂里挣到的钱全花在摇滚乐上。当朋克运动在英伦出现时,一种同样的精神也在俄亥俄州的青少年身上体现出来,科幻杂志和非主流音乐唱片店也渐渐增多,来自克利夫兰的Pere Ubu成了这种精神的结晶体。1975年,一个对摇滚乐着迷并经常撰写一些摇滚评论的年轻人彼得·劳纳尔(Peter Laughner)促成了Pere Ubu,但两年后他们的第1张专辑将问世时,劳纳尔不幸去世了。然而这张名为《现代舞》(The Modern Dance)的专辑确立了他们先锋朋克的位置。他们的声音显得灰暗、冷酷,歌曲的标题也充满政治色彩(如“不结盟条约”、“中国辐射”等),但对社会的评论仅仅是他们作品中的一小部分。Pere Ubu第2张专辑《Dub Housing》开始出现反叛朋克的影子,但这种仅仅表面的形象和情感很快消失。

A: 俄亥俄州形成的“新浪潮”风格大概有3类:“艺术的”[“退化”(Devo)、廷·休伊(Tin Huey)、“人类电键板”(Human Switchboard)];“世俗的”[比扎罗斯(the Bizarros)、“教师的宠物”(Teacher's Pet)、“死男孩”(the Dead Boys)、“橡胶城反叛”(Rubber City Rebels)]和“垃圾”(拉齐尔·斯威特)。纵观商业化模式,“艺术的”曾与一些大唱片公司签约,但不是说他们做得多么好,尽管这样,他们的唱片卖得还可以。机械论头脑的“退化”乐队,他们制造了不少“非人类”的笑话,他们的第1张专辑《问:我们不是男人吗?答:我们是退化的人。》,他们愚蠢、明显的嘲讽和挖苦常被人误认为是深奥的哲理。他们的一个聪明做法是把“滚石”乐队的“满足”演绎成了机器人纵欲。

B: 当70年代快结束时,一向古怪的美国“新浪潮”音乐开始走向商业化了。第1个踏入商业化门槛的是来自波士顿的“小汽车”(The Cars),主唱本·奥尔(Ben Orr)将乐队的风格找上中性摇滚之路,但戴卫·罗宾逊(David Robinson)的冷酷、清脆的打击乐和吉它手里克·奥卡塞克(Ric Ocasek)充满反叛与不满的歌词又使乐队转向摇滚现代主义之巅,狂热使“小汽车”竞争得比任何时候精致和嬉皮,这也使他们从70年代末到80年代中期取得了一系列商业化的成功。

A: 美国“新浪潮”与英国“新浪潮”所不同的是美国“新浪潮”没有英国那样能集中在一起,相互影响,而是各行其道,而每个人所追求的那种古怪、晦涩的音乐使们渐渐失去了许多的听众。

主持人: 丁夏

Septembre 1993



King Crimson

摇滚乐 对话



Brian Eno

十、艺术摇滚的辉煌与黯淡 (一)

A: 章雷

B: 王晓峰

A: 这次对话我们要谈谈70年代颇有影响的“艺术摇滚”了,摇滚前面加上“艺术”一词意味着什么呢?这是否意味着“艺术摇滚”比其它风格的摇滚乐更艺术更高雅?抑或告诉人们摇滚乐的艺术价值所在,还是摇滚本身并没有什么艺术性,而是通过某种形式把它变成有艺术性的东西?而且“艺术摇滚”究竟是怎样被“艺术”出来的,它的特征、风格又有哪些,以及它的发展、影响等等又是如何呢?

B: 这些就是我们本次对话所要谈及的。简单地说:艺术摇滚是指从60年代开始的一种把古典音乐与摇滚乐结合在一起并由由此所产生的一种音乐。但我们常常看到一些“前卫摇滚”、“实验摇滚”、“先锋音乐”等名词,似乎也在指艺术摇滚,这是为什么呢?

A: 实际上,这些称谓是从不同角度来概括艺术摇滚。“前卫摇滚”、“实验摇滚”是艺术摇滚中摇滚乐与“先锋音乐”的结合品,“先锋音乐”是指偏离了严肃音乐方向,借助新兴科技手段,用前人所未尝试过的音乐结构,用新的音乐语言来表达一种现代思维与意识,它同样对艺术摇滚有着深远的影响。艺术摇滚是“前卫摇滚”、“实验摇滚”的泛称。艺术摇滚不仅包含了对古典音乐在摇滚乐中的再运用,也包含了尝试把古典音乐与摇滚乐在结合过程中变成一种新的——既非古典音乐也非摇滚乐的现代音乐,即所谓“前卫”、“实验”。在这一实验过程中,电子合成器在其中起到了很大的作用,这种有争议的玩意儿使音乐变得更加先锋了。

B: 摇滚乐一直被当作一种大众文化而被传统音乐家所漠视、拒绝。他们主观地把摇滚乐拒之在大雅之堂门外,而不把它当成艺术,而摇滚乐的性质决定了它只代表一种流行文化、大众文化(或亚文化),它的艺术性及音乐性一直因其表现形式和音乐结构而受到争议或被淡化。摇滚乐要恢复它的艺术性也只能与高雅的古典音乐、古典艺术结合起来。但人为的观念使世俗的摇滚乐与高雅的古典音乐之间形成一条鸿沟。但60年代“谁人”、“甲壳虫”、“奇想”等乐队开始把歌剧、交响乐引入到摇滚乐之中,这无论对严肃音乐家还是纯粹的布鲁斯摇滚者来说都是一个震惊。

A: 其实任何两种艺术形式都是可以结合的,关键在于它们之间的结合是否有其特殊的延续性价值,换句话说是否有其存在的可能和必要。摇滚乐虽不被传统的音乐家当成艺术,但这不能否认摇滚乐的艺术性,在这一点上,摇滚乐的艺术性与古典音乐的艺术性是不同的。“艺术”与摇滚的结合也是一样,其二者之间并无排斥性,更多是人为观念的排斥。摇滚乐作为一种来自民间、大众的流行文化,它不可能着意去表现其艺术性如何如何,艺术性在摇滚乐中是次要的,它是为摇滚乐表现其真实、反叛的内涵所服务的,以感性的东西与人沟通,它无需内容多么深刻,内涵多么丰富;而来自贵族阶层的古典音乐,它更多的是以庞大、丰富的主题,浪漫、唯美的色彩来表现,它与听众的沟通不象摇滚乐先以感官刺激那样直接,它是先让你欣赏到一种美、一种艺术,并通过艺术的感染达到与人们的情感交流。事实上,“艺术”与摇滚乐确实结合在一起了,而且是成功的,但它同样引起了人们的争议,这种不古典不摇滚最初给人类生硬感觉的音乐同时引起了古典音乐听众和摇滚乐听众的争议,但它毕竟还是走过一段辉煌。

B: 那么, 为什么会出现艺术摇滚呢? 20世纪经济的飞速发展把古典音乐送进了博物馆, 20世纪造就了无数古典音乐演奏家, 而没有造就出新的严肃音乐家, 古典音乐在18、19世纪登峰造极, 20世纪人们不过在重复过去的音乐, 人们之所以把严肃音乐称作古典音乐就是20世纪没有真正的能与古典音乐平起平坐的严肃音乐。这里还要指出的是: 20世纪现代派艺术思潮的兴起(包括绘画、音乐、戏剧、诗歌、小说等), 人们以不同形式对传统艺术的否定与发展, 古典音乐同样面临这个问题, 它无法回避被“现代”一下, 人们开始尝试着把古典音乐的未来当成一种新的乐种的实验田, “先锋音乐”便是在古典音乐基础上嬗变出的一个新乐种。另一方面, 本世纪50年代摇滚乐浪潮的兴起, 使它成为一种主流音乐, 摇滚乐与古典音乐的结合仅仅是时间上的问题了。值得注意的是, 一些在60年代末, 70年代初崛起的摇滚乐手, 他们不是象“猫王”、“甲壳虫”、“滚石”或鲍勃·迪伦那样从小直接接触过摇滚乐, 而是从小便受到良好、完整、系统的古典音乐教育, 象里克·韦克曼(Rick Wakeman)、罗伯特·弗里普(Robert Fripp)、格里格·莱克(Greg Lake)、彼得·加布里尔等, 他们可以放弃对古典音乐的训练, 去从事摇滚乐, 但无法回避古典音乐对他们摇滚生涯的影响, 他们的出现很快使古典音乐与摇滚乐之间架起了一座桥梁。

A: 另一方面, “先锋音乐”同样对艺术摇滚有着深远的影响。电子合成器的广泛应用, 又使摇滚乐与“先锋音乐”之间缩短了距离, 象布赖恩·伊诺(Brian Eno)是把先锋音乐摇滚乐、电子乐结合在一起, 去搞出自己的实验摇滚乐。但他的摇滚乐只能是广义上的摇滚乐, 他对后来的摇滚乐有着直接的影响。还有象“平克·弗洛伊德”以及德国的电子乐队(Kraftwerk, Tangerine Dream等), 都在摇滚领域里不同程度地发展了电子乐。

B: 这里还要谈到的一个问题是艺术摇滚的艺术性问题。最初, 一些艺术摇滚乐队不过是模仿古典音乐家的作品, 象格里格、巴赫、斯特拉文斯基、勃拉姆斯、德彪西等音乐家的作品, 他们通过摇滚乐的形式, 在吉他、贝司、鼓的后面加进管弦乐, 或是用电子合成器模仿管弦乐, 并用古典音乐的音乐结构, 这似乎是个很省事的办法就把摇滚艺术化了, 摇滚乐手最初对古典音乐拙劣的模仿给人的感觉便是附庸风雅。人们从Yes、ELP、“深紫”(Deep Purple)、“文艺复兴”(Renaissance)等乐队的早期作品中不难看出这种格调。随着艺术摇滚的不断发展, 这种风格也渐渐成熟, 一些艺术摇滚乐队, 如“克里姆森国王”(King Crimson)等已能驾驭古典音乐与摇滚乐了, 并把它们融合成一种崭新的音乐, 同时又不失古典音乐、摇滚乐与电子音乐的特色。

A: 艺术也好, 附庸风雅也罢, 艺术摇滚还是给人们带来一些好的作品, 特别是实验摇滚, 给摇滚乐又开辟了一个新领域。艺术摇滚有一个非常有趣的现象, 那就是这

些艺术摇滚乐队大都来自英国, 而不是摇滚的发祥地美国。难道是一种巧合, 或是其中有一定的规律?

B: 对英国人来说, 传统是他们创新的一个障碍, 而面对只有200年历史的美国人来说, 似乎没有什么传统习惯可言, 因而他们的艺术不必拘泥于传统。相反, 在英国, 高级文化(或艺术)不是区别上层阶级和下层阶级的标志, 在艺术摇滚上, 摇滚乐手顺理成章地接受了古典音乐, 摇滚评论家约翰·洛克威尔在谈及这一现象时说: “摇滚乐手显得特别渴望通过古典音乐装饰来使他们的作品更‘高雅’, 以得到上层阶级的认可。同样, 他们也热衷于把古典音乐写入摇滚乐来使摇滚听众接受。”对美国人来说, 似乎没这么多顾虑, 我搞我的音乐, 没必要非让哪个阶层去认可, 因而美国人搞先锋音乐比英国人更热衷。

A: 正因为英国人只愿把古典音乐与摇滚乐融合在一起, 以致于布赖恩·伊诺不得不离开Roxy Music乐队, 不得不离开英国, 到美国去寻求发展; 还有约翰·凯尔, 他也离开南威尔士, 加入到美国的The Velvet Underground。对于众多的英国艺术摇滚乐队, 可大致分为三个体系: 一是来自伯明翰的“移动”(The Move)、“电光交响乐团”(ELO)和“忧郁布鲁斯”(the Moody Blues); 第二体系是“精妙”(the Nice)、Yes、ELP和“亚洲”(Asia)等; 第三体系是布赖恩·费里(Bryan Ferry)Roxy Music和“克里姆森国王”。每个体系之间的成员不断变化, 组合出不少昙花一现和出色的乐队, 但这并不代表乐队的音乐风格。如果从风格上去分, 艺术摇滚大体上可分为“激进摇滚”、“折衷主义艺术摇滚”、“实验摇滚”、“德国艺术摇滚”和“迷幻艺术摇滚”等。

B: 我们先说说“激进摇滚”(Progressive Rock), 这类艺术摇滚以“精妙”、ELP、Procol Harum、Yes、“文艺复兴”等为代表。这里还应先提一下来自伯明翰的“忧郁布鲁斯”乐队, 这支乐队还算不上“激进摇滚”, 它本是一支节奏布鲁斯乐队, 但它同样因把古典音乐融进摇滚乐而成为一支艺术摇滚乐队。1965年, 该乐队曾以一首“现在就走”(Go Now)闻名, 但早期专辑无人注目。1967年, 一张带有浓郁的古典风格的专辑《未来的日子一天天过去》(Days Of Future Passed)使这支乐队大获成功, 这张专辑是乐队与伦敦交响乐团共同录制的, 被誉为摇滚乐与古典音乐结合最成功的范例, 电子乐与交响乐精妙地融合在一起, 华丽、浪漫的音乐及极富哲理与诗意的歌词使这支乐队在原来的几张唱片中一直延续这种风格。而这张唱片中的一支由众多艺术家录制的长达7分多钟单曲“白色光泽下的夜晚”(Night In White Satin), 在1967年、1975年两次发行, 都获得了极大成功。但这支唯美主义色彩的艺术摇滚乐队也只是在70年代的作品令人叹服, 到了80年代已沦为不值一钱的流行乐队了。

主持人: 丁夏

对话摇滚 对话摇滚 对话摇

Octobre 1993

十、艺术摇滚的辉煌
与黯淡 (二)对
话
摇
滚
乐

Rock & Pop

36

· A · 章 雷 · B · 王晓峰

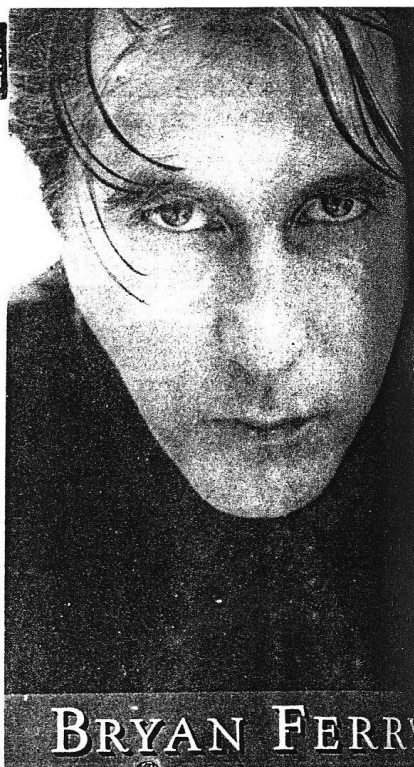
B: “激进摇滚”的作品基本上是把古典音乐与摇滚乐合成在一起,所谓激进,并无任何进步的特征。这些乐队早期作品的风格只是简单地模仿,因此我们可从他们早期的作品中看到许多古典音乐的影子。象Yes乐队,直接地把勃拉姆斯第4交响曲E小调第3乐章改成“勃拉姆斯与罐头”。这首歌出自专辑《脆弱》(Fragile),但这张专辑同其前3张专辑相比已有较大进步。象其中的“迂回路线”(Roundabout)已接近成熟。其后的《靠近边缘》(Close To the Edge)在音乐上已有所突破。《脆弱》和《靠近边缘》是Yes早期比较出色的专辑,这里还要提一下,里克·韦克曼在Yes乐队中起到了很大的作用,但他帮助Yes录完《来自地形海洋期的神话》(Tales From Topographic Oceans)之后便离开了乐队。韦克曼在乐队期间,Yes的风格开始向叙事曲和交响乐方向发展。对Yes的影响很大。韦克曼,这位毕业于英国皇家音乐学院的学员,在离开Yes之后,自己曾创作了一些器乐曲专辑。象《亨利八世的六个妻子》(The Six Wives of Henry VIII)、与伦敦交响乐团合作录制的《地心之旅》(Journey to the Centre of the Earth)、与英国先锋音乐家钱伯·乔伊尔(Chamber Choir)录制的《亚瑟国王和圆桌骑士的神话和传说》(Myth And Legends of King Anthur and the Knights of the Round Table)。这些管弦乐叙事曲庞大、精美,但作为一个摇滚乐手,他的古典音乐尝试并没招徕多少人的赞扬。

A: 而ELP作为一支过分模仿古典音乐的组合却取得了商业上的成功。ELP (Keith Emerson, Greg Lake & Carl Palmer)的风格往往是尽力突出埃默森(Emerson)的合成器,但埃默森的键盘乐(或是说电子合成器所营造出的交响乐效果)总给人一种滑稽之感,而莱克的吉他也同样营造古典音乐气氛,但这都不影响他们的音乐天赋。ELP最初的几张唱片十分畅销,他们的音乐不象Yes那样追求神秘、晦涩,某种程度上还带有一定流行性。

B: 另一种艺术摇滚要比这类“激进摇滚”更成熟一些,至少他们不再单纯模仿古典音乐,他们的音乐很难再看到古典音乐与摇滚乐拼接的痕迹了,同时,还融进了电子乐,这就是“折衷主义摇滚”(Eclecticism Rock)。他们能在古典音乐和摇滚乐之间找出一新的发展方向,其代表乐队有“创世纪”(Genesis)、“克里姆森国王”、“电光交响乐团”、“闪光”(Sparks)、“女王”(Queen)、“豪华爵士乐”(Be-Bop Deluxe)、“超级流浪者”(Supertramp)等等。他们比Yes、ELP等更能站在摇滚乐立场上去融合古典音乐。

A: “折衷主义摇滚”风格上是在古典音乐与摇滚乐之间不停地变换,但这种变换是创造性的,实际上“折衷主义摇滚”是“激进摇滚”的发展。“创世纪”乐队追求一种华丽的戏剧舞台效果,在1973年,乐队发行的唱片《用英镑出售英国》(Selling England by the Pound)是艺术摇滚的一个经典;而“女王”则把歌剧杂耍与重金属音乐结合在一起,1975年《歌剧院之夜》便是歌剧摇滚的典范。

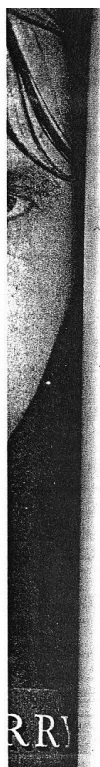
B: “折衷主义摇滚”中最成功的乐队要数“克里姆森



国王”。罗伯特·弗里普是这支伟大的艺术摇滚乐队的核心,乐队的其他成员如格里格·莱克、伊恩·麦克唐纳(Ian McDonald)同样对古典音乐十分感兴趣,乐队的成员接触古典音乐并组建各自的乐队时间都相当早。在古典音乐上,他们受斯特拉文斯基、施特劳斯的音乐影响较大,但弗里普更热衷于把电子乐融进音乐之中,因此,“克里姆森国王”的音乐是古典音乐、先锋音乐和摇滚三合一。他们1969年录制的《在克里姆森国王的宫殿里》(In The Court Of King Crimson)是艺术摇滚的最出色的专辑之一,该专辑共分5个部分,规模庞大,音乐奇异、歌词晦涩,其中的“21世纪精神病患者”(21st Century Schizoid Man)中,经过录音技术处理过的演唱和滑稽的鼓点已远远打破传统摇滚的节奏,另一首“墓志铭”(Epitaph)同样是一首经典之作,而电子合成器在这专辑中的运用,为其增色不少。

A: “克里姆森国王”没有象Yes、ELP那样过分依赖古典音乐,他们的音乐中各种音乐风格结合得相当平衡。《在克里姆森国王的宫殿里》无疑给这支乐队带来巨大的成功,但在“月亮孩子”(Moonchild)这首歌中,它们同样玩起了实验。在紧接下来的《海神的觉醒》(In The Wake Of Poseidon)同样让人叫绝。但这种势头并没有很好地保持下去,乐队之间成员的矛盾使这支乐队的前景变得黯淡,格里格·莱克去组建ELP,麦克唐纳去组建“外国人”,后来的成员虽努力配合,但不尽人意。70年代中期弗里普曾一度解散乐队,但后来他又重组,重组后的“克里姆森国王”似乎把闪亮的王冠忘在70年代了。

B: 艺术摇滚中另一个比较有意思的是Roxy Music乐队,人们普遍认为,只有布赖恩·伊诺在Roxy Music中



的核克唐队的在古相较“克”一，The专辑司晦oid远，同为

《古平：巨们很变国弗姆ic付

才叫艺术摇滚，但布赖恩·费里的音乐同样不失艺术性，只不过两个人的方向不同罢了。伊诺想施展先锋音乐的拳脚，而费里则希望音乐华丽，接近流行摇滚，甚至讨女人喜欢。Roxy Music 1971年的第1张同名专辑，在伊诺的参与下，音乐风格怪异，不和谐，电子乐的成分明显比后来的专辑要多，但不难发现费里在其中平衡的结果。伊诺最终因与费里在音乐上见解不同而离开Roxy Music。伊诺走后，费里渐渐主导了这支乐队，从某种意义上说Roxy Music成了费里个人的乐队。一方面，他要作出一些出色的音乐来证明Roxy Music的形象；另一方面，他又不停写出一些流行的爱情歌曲录到他个人专辑里，他就这样交叉不停地变换自己的形象，因而Roxy Music的音乐很难象“克里姆森国王”甚至象ELP那样有浓重的艺术摇滚味道，而且他变得越来越讨女人喜欢。几乎每张专辑的封套上都少不了一个似裸非裸却又不太漂亮的女人形象。从他唱的鲍勃·迪伦的“大雨将至”到约翰·列农的“嫉妒的家伙”，他始终在流行摇滚的边缘转悠。Roxy Music比较出色的专辑还有：《为你高兴》(For Your Pleasure)、《搁浅》(Stranded)、《销魂女》(Siren)和《艾瓦龙》(Avalon)等。费里是成功的，他的才华和表演风格令人叹服，他那迷人的、富有磁性的歌喉足以掩盖整个乐队的光辉（其实乐队中的每个成员都相当出色）。

A：这里，我们要谈谈“实验摇滚”的代表人物布赖恩·伊诺了。布赖恩·伊诺是个陌生的名字，他的名字不是出现在排行榜上，也不是出现在热门歌星介绍的杂志上，而是常出现在一些唱片的制作人后面，他的音乐更让人陌生，“实验摇滚”，显然是通过对音乐的实验人为地创造出的摇滚，而这种音乐必定是从未有过的。他的出现，对70年



代直至80年代的摇滚乐有着深远的影响，就是这样一个词曲作者、歌手、乐器演奏家，早年并没有掌握一件乐器，也没有受过音乐训练。他从小起便接触美国摇滚乐，当他接触更多的摇滚乐之后并没有把兴趣放在音乐创作上，而是对音响和录音技术发生兴趣，他尝试着把录音机里发出的音响变成另一种声音。在20岁左右时，他迷上了电子乐，这种现代科技成果使他意识到，这种机器里发出的声响会给人类带进一个新鲜、未知的音乐世界。当他开始从事音乐创作时，他才发现自己已过了该掌握一种音乐的年龄了。他在加入Roxy Music乐队时，他已能熟练地操纵令人争议的电子合成器了。

B：电子合成器是60年代出现的一种电子产品，它曾被广泛地应用到各种领域里，但电子合成器究竟是机器还是乐器，一直是人们争议的话题。坚持合成器是机器的人认为：人们不是象使用乐器那样使用合成器，而是象操作机器那样使用它，而且它本身没有自己特有的音响，完全是通过编辑好的顺序来运作，它只能模仿某一种乐器，声响；坚持合成器是乐器的人认为：既然它能发出声响，能用它演奏音乐，就是乐器，其实合成器是人类智慧的结晶，它使人类掌握、操纵音乐的方式变得简单化了，或者说合成器是机器、乐器的性能兼而有之吧。

A：但合成器对人类的限制告诉人们，一旦人们不能创造性地运用合成器，那么它演奏出的音乐毫无特色，人们只能成为合成器的附庸，被合成器所操纵。但在伊诺看来，正是由于合成器的多重性才使富有创造性的他在音乐创作上不受任何限制和有了更广阔的施展空间。通过合成器，他摆脱了人类在音乐创作上的固定套路和思维空间，而是让音乐变成一种人为性、偶然性的产物，更多地用音乐表现人的思维、意念，因而他的音乐往往不符合常规，音乐在他面前不再是一种情感表达方式，而是一种思维方式。他通过合成器制作的音乐显得别扭而新鲜。1973、1974年，伊诺录制了两张实验摇滚专辑《诱虎上山》(Taking Tiger Mountain by Strategy)和《来了一架舒适的喷气机》(Here Come the Warm Jets)，是70年代完美的超现实主义先锋音乐的例证。伊诺的专辑没有一张取得过商业上的成功，但没有一张是失败的。比较出色的专辑还有：《深思熟虑的音乐》(Discreet Music)、《另一个绿色世界》(Another Green World)、《无需潜行》(No Pussyfooting) (与弗里普合作)、《在科学的前前后后》(Before And After Science)。70年代末、80年代初，伊诺的音乐创作趋于两种不同方向，一种仍是区别于一般摇滚乐的“实验音乐”，如他与钢琴家哈罗德·巴德合作的《Ambient 2: Plateaux of Mirror》和与先锋小号手乔恩·哈塞尔共同录制的《第4世界，第1集：可能的音乐》(Fourth World, Vol.1: Possible Musics)，这种音乐被称之为“恍惚环绕”音乐。另一方面是创作更轻柔、更平淡的背景音乐，如《电影音乐》(Music For Film)、《机场音乐》(Music For Airport) 这些使伊诺的实验音乐领域拓得更宽了。

B：评论家称伊诺是“使70年代许多重要乐队重新从乏味的声响中复活的人”，伊诺不仅是个出色的音乐家，而且是个出色的制作人。从70年代起，他先后与“邦伙”(The Cluster)、Talking Heads、Devo、以及U2等乐队合作，制作出许多风格独特的唱片，而他与其他乐手的合作更趋于音乐探索，如罗伯特·弗里普、大卫·鲍伊、大卫·伯恩、约翰·凯尔等。

对话摇滚乐 对话摇滚乐 对

对话摇滚乐

A: 章雷
B: 王晓峰

Novembre 1993

十、艺术摇滚的辉煌与黯淡 (三)

A: 作为英国乐手的布赖恩·伊诺,却在德国发展自己的事业,而且,他也影响了德国电子乐的发展。70年代,德国出现了电子实验音乐,其代表有“发电站”(Kraftwerk)、“橙色梦幻”(Tangerine Dream)和埃德加·弗罗斯(Edgar Froese)。德国电子实验音乐的出现同时也受美国旧金山的迷幻音乐和英国“平克·弗洛伊德”的影响,但它更能表现出高度工业化背景下的流行文化和人的内心世界——一种机械、生硬、冷冰冰、毫无感情色彩的电子乐,这种电子乐,也是后来工业噪音音乐的开端。

B: “发电站”是来自德国工业城杜塞尔多夫的电子乐队,他们的音乐受美国先锋音乐家满利浦·格拉斯的影响,德国的电子合成器音乐与其他国家的电子乐所不同的是他们把先锋音乐、舞曲及德国的传统音乐都融合在一起,通过合成器营造各种效果,“发电站”便是德国电子乐的代表。这支乐队最有名的是1975年发行的唱片《高速公路》(Autobahn),其中A面的同名单曲长达20多分钟,它描述了人们乘着汽车在高速公路上行驶时的悠闲、惬意的情景,音乐从汽车启动到行驶过程,所发生的一切几乎都表现出来,而这首歌只有简单的三、四句歌词,这首歌也奠定了,他们在德国实验电子乐坛的地位。1978年,《人工智能机器》(The Man—Machine)专辑再次获得成功,它不仅展现了迷幻电子乐,而且把朋克音乐与先锋音乐交接在一起,对后来英国电子乐队的发展(如“超声波”、“人类同盟”、“消除”、“赶时髦”等)有着重要影响。评论家认为《人工智能机器》是“重写德国短暂的摇滚乐史的专辑”。

A: “发电站”的音乐生硬、机械,它几乎是一种机器声响,因此很难让人接受,同“发电站”相比,“橙色梦幻”似乎更能让人接受一点,埃德加·弗罗斯是“橙色梦幻”的主要人物。乐队及弗罗斯本人的音乐就象印象派的幻想曲,由于它们受60年代美国迷幻音乐的影响较大,因此早期的音乐散布着迷幻气息,而乐队及弗罗斯本人也都经历了从迷幻电子乐到实验电子乐的变化过程,象《费德拉》(Phaedra)、《鲁比肯》(Rubycon)以及弗罗斯个人专辑《水》(Aqua)和《马来西亚地区的任何人》(Epsilon In Malaysian Pale),同样对欧洲电子合成器热潮有着至关重要的影响。

B: 最后,我们再介绍一下“迷幻艺术摇滚”,从某种角度上讲,迷幻摇滚与艺术摇滚密不可分,艺术摇滚中有一部分乐队(或者说一部分音乐风格)是从60年代的迷幻摇滚中发展而来的。而“迷幻艺术摇滚”有两个代表,一个是美国的弗兰克·扎帕(Frank Zappa),另一个是英国的“平克·弗洛伊德”乐队。弗兰克·扎帕是一个陌生的名字,这位在60年代末成名的乐手几十年涉足摇滚乐、实验音乐、古典音乐、爵士乐和歌剧,也是美国少有的艺术摇滚乐手,他的音乐是多方面的,从60年代起,他就以一个“嬉皮”形象出现在摇滚舞台,他和“发明之母”乐队(Mothers of Invention)在1966年录制的专辑《药瘾症状》(Freak Out)就是迷幻音乐的代表,“披头士”最著名的《佩珀军士……》就是从这张专辑中得到启发的,这张专辑在怪诞的音乐背后隐含着对社会的嘲讽,扎帕几乎成了一个最尖锐的社会学家,流露着他对流行时尚的厌恶。在紧接下的《绝对自由》(Absolutely Free)对缺乏自由的现代社会提出了质疑,1967年的《鲁本和喷气机》(Ruben And the Jets)则向纯音乐发展,而1969年的《热鼠》(Hot Rats)则走向爵士摇滚。

A: 总体上讲1968年以前,扎帕在受“嬉皮”运动的影响下,它的作品都表达了对当时那个时代的感受,反社会、吸毒等等。扎帕的音乐没有固定风格,就象他的“发明之母”的成员不固定一样。70年代以后,他渐渐对古典音乐产生兴趣,到了80年代,他已开始创作管弦乐作品,歌剧摇滚(如《乔的车库演员1.2.3》(Joe's Garage Act I II III)),由于美国人对古典音乐与摇滚乐结合并不热衷,虽然扎帕对古典音乐发生兴趣,但他并没有象英国艺术摇滚乐手那样在两种音乐的结合过程中一直走下去。

B: 在介绍60年代迷幻摇滚时,我们曾提到过“平克·弗洛伊德”乐队,但自从希德·巴瑞特离队后,“平克·弗洛伊德”的风格开始有所改变,里克·赖特(Rick Wright)的电子合成器渐渐有了用武之地,由于他们在60年代末接二连三地录制电影音乐,因而给他们提供了音乐实验的机会。“弗洛伊德”的电子乐实验不是对节奏、音乐结构的实验,而是侧重声响模拟和音响效果。因此,这个时期的音乐同以前相比,摇滚乐似乎变得平淡无奇,他们先后为3部电影配乐《更多》(More)、《Ummagumma》,和《阴云密布》(Obscured by Clouds),还有象专辑《原子心母亲》(Atom Heart Mother)和《干涉》(Meddle)等。

A: 巴瑞特走后, 尽管吉尔莫尔成了主音歌手, 但乐队的核心及发展方向并未固定, 人们从他们的实验音乐中感到的是“平克·弗洛伊德”所固有的迷幻风格和超现实主义色彩。他们开始重视音乐从头至尾的连贯性和整体感了, 这一实验的结果最终完美地体现在1973年的《月宫》(Dark Side of the Moon)里, 这张专辑的成功使乐队的发展有了新的方向, 即更加关注社会, 从《月宫》之后, “弗洛伊德”的作品已不单单追求实验性了, 如果以前他们追求的是超现实主义风格的话, 那么, 后来他们又回到现实主义中来, 他们在强调整体感、背景音响运用的同时, 作品的内涵渐渐深刻, 冗长的音乐构架使乐队在后来的几年间录制了出色的专辑, 如《希望你别离开》(Wish You Were Here)、《动物》(Animals)、《墙》(The Wall)、《最后一章》(The Final Cut)等。

B: 乐队风格如此改变, 使罗杰·沃特斯渐渐成了乐队的主要领袖, 《月宫》中所展现出他非凡的才华, 使这位乐手逐渐对社会、政治发生兴趣, 他们的实验摇滚变成了社会摇滚、政治摇滚。《墙》是沃特斯呕心沥血的结晶, 但《墙》的成功又使他自己被包围在政治氛围内的一堵墙里, 过分地用摇滚乐表现政治, 在《最后一章》及他个人的几张专辑里, 政治成了必不可少的调味剂, 背景音响的运用也达到了泛滥的地步。因而, 对“平克·弗洛伊德”来说, 真正的实验性的音乐在1969—1973年之间。

A: 我们已连续三期介绍艺术摇滚, 现在该给它写点总结了。艺术摇滚并未像艺术那样永存, 而是象其它风格的摇滚乐一样, 大起大落之后便成了历史。从60年代中后期到70年代中后期的10年间, “艺术”曾给摇滚注射一针强心剂, 但短暂的辉煌之后便落落了。为什么艺术摇滚没能象重金属那样长盛不衰? 我想, 这还是艺术本身的问题。艺术, 一直被认为是一种远离大众之上的意识形态, 它越高雅, 就离大众越远, “艺术”给摇滚注入强心剂, 但同时也是一剂安眠药。再者, 摇滚乐本是一种最大众化的东西, 这是它枝繁叶茂的基础, 而艺术摇滚恰恰强调了艺术品位和实验色彩, 而这一结果使它失去了更多的听众。它可能成为少数批评家笔下的宠儿, 但不是大多数听众所接受的。70年代摇滚乐给人一种强烈的贵族气息, 但随着英国经济的滑坡, 这种贵族气息被喧嚣的朋克运动吹得一干二净, 艺术摇滚也很快让位朋克摇滚。而从摇滚乐的发展规律来看, 一种新的风格总要经历形成→非商业→商业→消亡的过程。人们往往忽略摇滚乐的商品属性, 任何一种摇滚形式都必须遵循这种规律, 否则它永远不会有更多的听众, 但十分矛盾的是, 一旦这种摇滚形式的听众增多, 它的特点也渐渐消失殆尽, 艺术摇滚便是在这种“悖论”下在艺术的殿堂里风光一番。最终, 商业社会决定了“艺术”与摇滚的结合是短暂的, 这正如罗伯特·弗里普在“废墟”克里姆森国王“时所说的那样: “这种类型的

乐队都应该解散, 摇滚乐象恐龙一样绝迹, 幸存者只是在重复几年前的事, 没有什么新方向。”事实告诉人们, 要么你玩纯摇滚, 要么搞纯音乐。

B: 但这并不是说艺术摇滚是失败的, 相反, 我倒认为它是成功的, 试想, 摇滚乐史上哪个时期能象70年代艺术摇滚这样富有超前的探索性, 出现了许许多多划时代的经典作品, 这些作品是辉煌的、令人激动的。艺术摇滚第一次打破严肃音乐与摇滚乐的界限, 它使摇滚乐变得丰富、复杂。至少, 艺术摇滚告诉人们摇滚乐不仅仅是节奏和布鲁斯, 正象迷幻摇滚只属于60年代那样, 艺术摇滚只属于70年代, 既然世间万物的辉煌都是瞬间即逝, 那么我们对艺术摇滚的短暂辉煌也没有什么可遗憾的了。

主持人: 丁夏

致 各 界

北京唱片厂盒式磁带生产线是由中国唱片总公司主办, 广播电影电视部主管的音像制品生产加工基地。内部实行全面质量管理, 加工基地配有进口的美国高斯2400系列盒式磁带复制生产线和可热缩的磁带包装机等附属设备。

该生产线在1990年正式获得在盒式磁带上使用杜比B和HX-Pro两项专利技术的使用权, 音带质量达到了九十年代初世界先进水平。

为了进一步提高产品质量, 盒式磁带生产线引进了数码录、放音设备, 对数码录音的原版具备了复制制作的能力。在生产线上岗的工人都经过严格培训, 尤其是关键性的岗位, 由具备较高的技术素质和听音能力的人员担任。多年来这条生产线为国内外加工生产了很多优秀作品和个人专辑, 如由日本NHK录制、唱片公司发行的世界名曲及引进版台湾著名歌星罗大佑、邓丽君、叶倩文的演唱专辑, 还有与香港宝丽金公司合作, 由香港著名歌星演唱的巨星荟萃和在国内颇受欢迎的《四十首民歌联唱》、《广东音乐》等等都得到了海内外各界人士的好评。

当前在发展社会主义市场经济中, 该生产线扩大了对外加工业务(已为中国广播音像出版社、北京文化艺术音像出版社、中国敦煌国际影视文化交流中心加工了大量的盒式音带, 受到他们的好评), 在此基础上愿为顾客提供更高更好的优质服务。加工价格可根据对方选用原材料档次以及节目时间的长短酌情考虑。主要原材料可以采取来料或提供两种方式。

盒式磁带生产线还附设不干胶印刷业务, 引进国外先进的不干胶印刷设备、技术。主要业务范围有: 中英文照排、照像制版、四色不干胶印刷、广告设计、磁带、录像带不干胶设计、商标设计等。

为使各界人士文化娱乐更加充实, 享受到优美动听的音乐, 达到陶冶情操的目的, 我们全体职工竭诚为各界加工出质量可靠的盒式音带, 以满足顾客的理想要求。

中国唱片总公司北京唱片厂

厂长: 马绪尧

加工生产线联系人: 白秀英

地址: 北京市宣武区天宁寺前街2号

电话: 328.4877

36.2706

邮编: 100055

KINGSMEN

Decembre 1993

对

Rock & Pop
— 10

The Kingsmen

十一、车库乐队——朋克摇滚的雏型

杰出的“车库乐队”演出中可以发现，不仅乐器演奏家与这种乐队无缘，而且每一个艺术家的“乌托邦”之梦可以在这块充满机会的圣地得以实现。各种证据表明：摇滚乐是最民主和最美国化的艺术形式。

A：如果说这种“车库乐队”有特点的话，那就是这些“朋克”大都表现出中产阶级了被宠坏的傲慢姿态。大多数经典“车库乐队”的风格都是从吉他弹奏出混浊不清的音响到主唱歌手傲然不可一世的咆哮。而且歌词大都涉及有关不听话的女孩，讨厌透顶的父母及束缚人的社会。

B：有这么一条理论，所有“朋克摇滚”都可以追溯到里奇·瓦伦斯(Ritchie Valens)的歌曲“La Bamba”：我们可以从“金斯曼”(the Kingsmen)的“路易，路易”(Louie Louie)的角度去考虑瓦伦斯的“La Bamba”中“Mariachi”一词的三个和弦，

然后从“奇想”(the Kinks)的“你真的得到了我”(You Really Got Me)的角度去分析“路易，路易”，然后再从“助手”(the Stooges)的“没有玩笑”(No Fun)去分析“你真的得到了我”，再从“雷蒙斯”的“闪电战”(Blitzkreig Bop)去考虑“没有玩笑”，最后可以看出“闪电战”很象“La Bamba”。20年的摇滚历史居然系于3个轮回的和弦。

A：“车库乐队”作为一种音乐形式的存在可以追溯到60年代的加州和太平洋西北海岸。值得记忆的如当时的“游民”(Nomads)，他们的器乐曲“让我们齐心协力”(Let's Get One)和“大约中午”(About Noon)，用拟人化的萨克斯来模仿声线部分，后来又用带效果器的吉他来模仿。不久，一些南加州的墨西哥——美国乐队开始用人声来演唱这个段落。同一时期，在加城北部，“超音速”(Sonics)(来自西雅图)，“金斯曼”和保罗·里维尔和“入侵者”(Paul Revere and the Raiders)(均来自波特兰)形成了一个强有力的现象。这是“路易，路易”的货源

A：本来，我们的对话在这期该介绍英国的朋克摇滚，但我们觉得有必要介绍一下美国60年代中后期的车库乐队，The Garage Bands，也许我们介绍的这些乐队对读者、歌迷来说并不重要，甚至你永远听不到他们的唱片，但它确实在摇滚乐史上产生过一定影响。

B：关于“朋克摇滚”，这个词汇是英国人先叫出来的，但是美国人总是爱把它的踪源戴到自己头上，因此把我们介绍的“车库乐队”称之为“美国朋克”。所谓美国的“朋克摇滚”就是指英国摇滚在“甲壳虫”60年代冲击美国后，在美国形成的一种音乐风格。

A：“甲壳虫”、“滚石”对美国的影响是巨大的，在此影响之下，美国形成上千支的朋克摇滚乐队。60年代早期，在“冲浪(Beach Boys)这样代表中产阶级子弟的冲浪音乐影响下，出现了不少“冲浪乐队”，而在英国摇滚的冲击之下，这些冲浪乐队中的一部分演变成了朋克乐队。

B：那么美国朋克是什么样子的呢？有人形容没有比美国的“车库乐队”更具美国味儿了，你可以叫上几个朋友，弄些烟草，加上一两把吉他，一把贝司和一套鼓，你就可以做一段成名的梦了。当然，在特定的时间和地点。幻想和现实会融合一致的，这就是摇滚乐的一部分。人们从最

话 摇 滚 乐

• A: 章雷 B: 王晓峰

地,在1964年,这首歌磨坏了大部分乐迷的唱针。美国评论家莱斯特·班斯曾撰文说:“因为我们想竭力弄清这首经过篡改的歌词是否象谣言传说那样是肮脏的;如果是,原歌词是怎样的。我的朋克们终于弄清了一句我感到我的愚蠢的错误在她的头发中”,但争论和疑虑继续存在,因为‘金斯曼’否认其中有蓄意的猥亵含意。直到70年代,该曲真正污秽的版本由伊基·波普和“助手”乐队收录在《Metallic K.O.》专辑中。”

B: 接下来的“车库乐队”正好与1966年迷幻剂兴起和民歌摇滚没落相吻合。至此,“车库乐队”进入了黄金时代。吉他效果器和12弦电吉他等新技术的发展使许多音乐家在声响效果方面有了长足的进展。更重要的是,他们凑巧在此同时发现了迷幻剂,所有人都能找到瞬间激情,去接近神秘的东方声响。莱斯特·班斯对这段好时光这样回忆道:“那是一个什么时代啊,我自己曾是这些乐队的崇拜者,记得我的女朋友在随着这些乐队的音乐摇摆了45分钟后说:‘哦,我觉得很不一样。’她这一生中从未吸过毒,‘哦’是对此最共同的评论。”

A: 这个现象中的顶尖乐队有“音乐机”(Music Machine)(代表歌曲为“Talk Talk”),“树叶”(the Leaves)(用吉他效果器演奏民谣摇滚,他们翻唱的“嘿,乔”(Hey Joe)是“路易,路易”复兴时代的赞歌)、“斯坦德尔”(The Standells)和“种子”(the Seeds)乐队。当时在洛杉矶的“种子”是最好的乐队之一。达里尔·胡珀(Daryl Hooper)那真正冒烟的口琴和斯凯·萨克森(Sky Saxon)对米克·贾格尔惟妙惟肖的模仿很令人佩服。尽管这一切从现在来看都是毫无价值的。如果说洛杉矶的车库乐队模仿“飞鸟”(The Byrds)、鲍勃·迪伦、拉维·尚卡尔(Ravi Shankar),那么来自圣约瑟的乐队更喜欢芝加哥布鲁斯风格的“新兵”(Yardbirds)。这个现象并未形成一种力量,当时一支叫Golliwogs的乐队(在他们改名为“朋友·啤酒·音乐”(Greedence Clearwater Revivals)后)抱怨乐迷们对他们过于真正而冷落了他们,其他该时期的乐队都毫无价值。

B: 在美国中部地区的乐队同样受到“新兵”的影响。在明尼波利斯,“担架”(the Litter)乐队在当地的热门歌曲为“Action Woman”;密歇根的特里·奈特和“包裹”(Terry Knight and the Pack)翻唱了“新兵”的“先生,你是个比我好的人”(Mister, You're A Better Man Than I);在芝加哥,如“白金汉”(Buckingham's),Cryan's Shames等乐队更趋于流行化。“骑士”的影子(Shadows Of Knight)乐队在接受采访时说:“‘滚石’、‘动物’和‘新兵’继承了芝加哥布鲁斯的风格,并用英国方式来演绎,而我们则吸收了他们的英国风格布鲁斯,重新加入了芝加哥气质。”该乐队的第二支单曲就是用“新兵”风格翻唱博·迪德利(Bo Diddley)的“噢,是的”(Oh Yeah),他们第一支热门歌曲是范·莫里森的“格洛里亚”(Gloria)的翻唱版,和“嘿,乔”一样,是当时酒吧歌曲的典范。舆论在对该乐队出版的第一张专辑后对他们的评论是:“如果你邀请他们去家里吃晚饭,你父母第一个反应是该请医生检查你或者叫警察,要不就大叫着逃到邻居家去,但如果你父母留下来与他们共进晚餐,会发现他们其实是礼貌、安静和温文尔雅的。”

A: 当60年代快结束时,许多密歇根“车库乐队”很快变成了重金属,如MC5、“助手”和“安博伊·杜克斯”(Amboy Dukes),南部的乐队,如约翰·弗雷德和他的“花公子”乐队,“霍布莱斯”(the Hombres)、“绅士”(Gentry)等成为历史上第一代“朋克”乐队。他们把性、恶意、嘲讽和地狱平等对待。东岸的“车库乐队”更少一些,纽约的前朋克乐队大部分趋向the Fugs或“地下丝绒”的风格或者消失了。

B: “车库乐队”是以一种半地上半地下的形式存在的,很少有商业上成功的,当时“车库乐队”曾录过许许多多的单曲,但较少录制专辑,后来有唱片公司发行过一张“车库乐队”的精选唱片《金钱》(Nuggets),收录了这类乐队的经典作品。关于“车库乐队”我们先谈到这里,从下一期开始,我们将重点介绍真正的朋克摇滚——引起摇滚歌坛大地震的英国朋克运动。

Rock & Pop

21



Malcolm McLaren

十二、朋克大震荡 (一)

A: 1975年11月6日,对世界上绝大多数人来说也许和往常一样,对整个摇滚乐史来说也许是个平常的日子。但对于英国伦敦圣马丁艺术学校的一场摇滚音乐会的舞台上下的人来说却是个非凡的日子。当然,这一天的舞台上乍一看没有什么异样,灯光、音响、乐手等,这都是摇滚音乐会特有的。另一方面,对于英国的艺术学校来说,这里是最能接受摇滚乐的地方,这里的摇滚演出总是能造成一定影响。对于这个城市里工人居住区内的酒吧、俱乐部的青少年来说,已厌倦了“超级摇滚组合”用他们装腔作势的艺术和华而不实的技术表演的摇滚乐,他们所希望的就是乐队的演唱尽可能地直截了当地玩出让人真正感到快乐的音乐来。是的,这一愿望在今晚将变成现实。从而震惊整个摇滚界,舞台上的几个青年将在这里宣布摇滚乐自我陶醉的时代成为过去,一场要毁灭摇滚乐的运动——朋克时代即将到来。台上乐手的苍白的脸上流露出愤世嫉俗的表情,他们把喧闹、混乱和粗野的音乐抛给了台下狂热不能自己的观众,这支乐队就是让人诅咒的“性手枪”乐队。

B: 11月6日自然成了值得纪念的日子,“性手枪”在这一天显示了他们充满破坏力的舞台演出效果。尽管圣马丁艺术学校的负责人在混乱中关掉了舞台上的电源,但已无法阻止“性手枪”的出现和朋克运动的爆发。这时也许会有一个人躲在一旁暗自窃喜:嗯,我又成功了。这个人自然是“性手枪”聪明的经纪人,把朋克运动搬到摇滚舞台,在英国青少年中创造一种新的文化的被称为“英国朋克之父”的马尔科姆·麦克拉伦。他的名字也许会被痛恨他的人钉在耻辱柱上,但青少年会把他当成圣经中的上帝。介绍英国的朋克运动,不能不介绍麦克拉伦。在人们的印象中,麦克拉伦和“性手枪”可能仅仅是一个存在9个月的“流浪儿”,一台廉价的发横财的机器,一些笑料;也可能是个伟大的理论家和传道士,是一种把政治带入摇滚舞台的力量。

A: 50年代,麦克拉伦是在巴黎度过的,在那里,“达达主义”思潮对他的影响使他在接触摇滚乐之后就在脑子里形成“反艺术”这一概念。并很快把这一概念实践到60年代英国艺术学校的艺术运动中。这位杰出的“反艺术”教士,后来在英国伦敦著名的金斯路与时装设计师

Janvier 1984

对话

维维恩·韦斯特伍德共同开办了一家名为“SEX”的时装店。这个商店成了孕育青少年亚文化的温床。麦克拉伦赋予了青少年的朋克意识,这些青少年中自然也包括经常光顾此店后来成为“性手枪”主歌手的约翰·莱登(John Lydon)。

B: 在“性手枪”出现后的第2年9月,在伦敦牛津大街著名的“100俱乐部”举行了第1个朋克音乐节,“性手枪”、“冲撞”、“苏克西和女妖”(Siouxsie and the Banshees)、“诅咒”(the Damned)、“嗡嗡鸡”(Boyz n the City)等许许多多当时尚未出名后来一直未出名的朋克乐队汇集在这个俱乐部里。这一举动,使无数英国和英国之外的朋克们蜂拥而至。尽管朋克运动初露端倪,但其瘟疫般传播已在短短不到一年中使不少青少年朋克化了。这并不奇怪,在麦克拉伦预谋“性手枪”之前已先培养出一批朋克了。人们可以在音乐节开始前几小时一睹在街头排队等候入场的朋克的“风采”。人们这样描述他们:“在不列颠大都市著名的商业区,有成百上千名穿着奇装异服的青少年在街边排成长长的队伍,队伍从俱乐部门口排到很远的地方。他们穿着早已过时几十年并撕成碎片的衣服,并用别针别挂在一起,他们有的相互拥抱,有的大声说话,他们的头发象鸡尾酒,染成红、绿和紫色,象用剃刀削过一样竖立着。挂着自行车链一类的饰链,脖子四周是一些铁链之类的饰物,脸上涂着各种油彩。他们周围聚满了围观的过路人,新闻记者不时地冲着他们按动快门。”这就是朋克。当麦克拉伦把反艺术,反理性、反逻辑的“达达主义”之类的现代派艺术变成一种大众文化时,这些来自劳工阶层的无业(或失业)青少年的言行举止,穿着打扮就是最好的体现。

A: 在我们为准备这部分对话查阅的大量资料时,发现出现频率较多的词汇就是:无业、艺术、反叛、政治、资本主义等等。相反,“音乐”这个词的“曝光率”却不高,可见,朋克摇滚不仅仅代表着摇滚乐中的一种形式,它与艺术、政治、社会及摇滚乐本身纠缠不清的关系使人无法单方面从音乐上了解朋克摇滚的全貌。我们会提出一连串的问题:什么是朋克摇滚!它为什么要反叛?它要反叛什么?它与其它形式的摇滚乐有何区别?它们究竟要干什么……如果我们把话题扯远,完全可以以从尼采的超人主义哲学、柏格森的直觉主义、弗洛伊德的精神分析学说和萨特的存在主义非理性主义哲学思潮对20世纪文化的影响去谈朋克,或者从那些令人莫名其妙的抽象主义、达达主义,自然主义、超现实主义等各类“主义”的艺术流派对大众文化的影响去谈朋克摇滚,甚至通过语言游戏完全可以把朋克摇滚魔方般地变成一种艺术,但事实上这些无助于我们了解朋克音乐。真正的朋克音乐就是那种尚未经过唱片工业策划、包装过,由来自劳工阶层的青少年所表达的对社会的不满、对现实的抗议并通过破坏、否定和毁灭一切价值观念的手段创造的一种反叛性极强的摇滚乐。朋克摇滚的出现,一方面是由于摇滚乐自身发展出了毛病——到了70年代,

摇滚乐

• A: 章 雷; B: 王晓峰

摇滚乐要么为了艺术而艺术,为了浮华而浮华,象Yes、大卫·鲍依、“平克·弗洛伊德”、“女王”(Queen)、Roxy Music、Gentle Giant等。他们把艺术摇滚搞得越来越远离现实和青少年,虽然他们作为艺术家或演唱组在摇滚乐坛产生了巨大的影响,但他们渐渐失去听众的事实是无法避免的。在唱片业中,70年代商业化音乐的泛滥(最明显的例子是迪斯科音乐兴起)使青少年对流行音乐产生厌烦情绪。他们想听的音乐听不到,不想听的音乐随处可闻;另一方面,失业和经济危机是英国70年代中后期最头疼的问题,这使大批青少年对统治阶层产生了怀疑,对摇滚乐的不满、对资本主义怀疑,使他们有可能用一种方式把不满发泄出来。60年代的摇滚乐从某种意义上讲反商业、反资本主义、激进或纯粹为娱乐业服务都是很自然的,它反对旧的传统、旧的价值观念,并创造一种新的价值观念和生活方式。但70年代的朋克运动却只有破坏没有建设。

B: 朋克摇滚的出现,引起社会各界的关注,有愤怒的抨击,有欣喜的赞扬,也有幸灾乐祸的。评论家德里克·贾曼在1976年撰文指出:“当失业行列排到一触即发的状态下,音乐行业合谋创造出另一种劳工阶层的神话。但朋克的作者者无非是那些小资产阶级艺术学校的学生——即那些在几个月前出现的类似大卫·鲍依或布赖恩·费里这样的人——他们读一点艺术历史后就采取‘达达主义’的艺术形式或其他糟糕手法,然后再制造一种冒充街头文化的可信性。”与其相反的观点是另一个评论家乌尔里奇·赫斯彻尔,他认为朋克是反叛力量的显示和强音。“不管怎样,我们通过他们的破坏性、自我为中心、性别歧视等来选择判断朋克的特性。他们把摇滚乐从门票昂贵的音乐会大厅和高精录音技术的录音室带回到酒吧和大街。70年代早期大部分摇滚乐的制造过于矫揉造作,音乐家们和听众的需要和兴趣差距太大,所以不能让听众把摇滚乐当成表达他们不满和抗议的音乐形式。”从某种事实上看,朋克反叛变成摇滚乐拥有自己存在与社会、文化、艺术价值和商业因素相对的唯一例证。

A: 这样,一种观点就是:朋克摇滚是一种在市场上防止唱片销量下降的借口;另一观点是:朋克摇滚是那些无业青少年的一种反社会的政治抗议。但无论哪种情况都不能回避朋克摇滚所引起的摇滚在政治、社会属性上的争议。“朋克”一词本身就很让人讨厌,朋克往往指那些无目的生活的人、污物、废物、垃圾、陈腐和一切平庸无价值的东西——乃至娼妓。朋克摇滚自然也不会讨人喜欢。从音乐上看,朋克摇滚混乱、无序、粗野、原始。它是冲着否定摇滚乐来的。一切摇滚的东西它都要否定、反叛。在朋克摇滚乐手眼中,唱片工业就是一个大骗局,但这一观点仅仅局限于“性手枪”乐队解散之前,仅仅局限于那些酒吧、街头的朋克乐手。

B: 的确这样。随着朋克摇滚成了唱片公司目录单上的一个品种之后,朋克摇滚也就成了唱片商投机的目

标了。当“100俱乐部”举办第一个朋克音乐节时,唱片公司对此发生了极大兴趣,他们所关心的是,这种新生事物在变成唱片后能在市场上占有多少销量。因此,最初有人怀疑朋克摇滚是音乐家、唱片商促销唱片的一种策略不无道理。其实摇滚乐(或流行文化)就是这样,一种音乐在没有受到商业控制时是最真实最原汁原味的,一旦它变成商业润滑剂之后就沦为一种毫无特色的商品了。即使是头上长角身上长刺的朋克摇滚也是如此,短短两三年,朋克的棱角就被磨掉,朋克摇滚仅仅是摇滚乐中的一种调料了,人们看到的,听到的仅仅是它的形式了。1977年被认为是朋克摇滚发展的高峰,随后走向衰落。尽管朋克乐队越来越多,他们频频在新闻媒介中亮相,开始关心市场销量,朋克摇滚由最初的反商业、反流行的形象蜕变成一种时髦流行乐。朋克摇滚的“晚节不保”在商业社会中是无法避免的,只不过是时间问题。唱片商一方面利用朋克摇滚的激进、反叛和可怕的一面来吸引青少年听众,另一方面是通过商业手段“改造”朋克摇滚。“性手枪”和“冲撞”是当时两支最具代表性的朋克乐队,在商业操纵面前,他们各选择了自己的命运。“性手枪”在朋克发展的最高峰期解散,“冲撞”一直延续到80年代后半期,但他们已不是朋克的了。“朋克摇滚”一词可能被一些摇滚乐手延续至今,但朋克精神已荡然无存。

A: 70年代出现的朋克摇滚乐队中,除前面提到过参加朋克音乐节的几支乐队外,还有“果酱”(the Jam)、“X-Ray Spex”、“X级年代”(Generation X)、Sham 69、“食客”(Eater)、“窒息”(the Strangles)等等。他们共同特点是音乐狂野、原始,带有一定的攻击性,甚至表明自己的政治立场。X-Ray Spex就坚持他们的左翼立场;“诅咒”被诅咒成赚了钱就跑的无耻朋克摇滚,但他们的一首“鲜玫瑰”还是为他们的朋克名称挽回了一点面子;“嗡嗡鸡”纯粹是“性手枪”在曼彻斯特翻版的翻版;“果酱”的音乐稍偏重流行化,单曲频频上榜。但他们的专辑《在城市里》(In the City)、《所有时髦的反面》(All Mod cons)仍是当时的朋克佳品;“X级年代”同样靠一些诸如“各就各位、预备、跑”(Ready, Steady, Go!)、“你的年代”(Your Generation)等打出了自己的名气。

B: 朋克摇滚仅仅是当时一轰而起的现象,没过几年,朋克乐手们基本都蜕化变质,“性手枪”主唱约翰·莱登后来组了一个不太成功的“公共形象公司”(PIL),而吉他手斯蒂夫·琼斯后来公开声明讨厌朋克;“果酱”乐队的保罗·韦勒后来组建了一支名为“风采委员会”的流行乐队;“诅咒”乐队的乔恩·摩斯后来去了“文化俱乐部”;“X级年代”的主歌手比利·艾多也正如他的名字一样,后来成了一个偶像……还能说什么呢?朋克摇滚也许就是一场闹剧。好了,下期我们将介绍这场闹剧的两个领衔主角“性手枪”和“冲撞”。

Février 1984



The Clash



Sex Pistols

十二、朋克大震荡(二)

A: 当你回顾40年摇滚历史时,是一件快乐的事,这不仅仅是你能听到许多天才音乐家美妙的音乐,而且你还能知道许许多多和摇滚有关的趣事,而每一件有趣的事又促使你想进一步了解摇滚乐。只有这样,你才会对摇滚乐了解得越来越多。直到后来你说:“哦,这太无聊了,还是贝多芬吧。”可有时你又不可能一下放弃摇滚乐,因为你每次接触的摇滚乐的概念都是新的。当你听了“甲壳虫”的音乐你会说比尔·哈利的太土了;当你听过“莱德·泽普林”之后,你又会说“甲壳虫”太甜了;当你再听过“金属”这类的音乐时,你肯定会说“莱德·泽普林”的简直就象轻音乐。当你再回头听听比尔·哈利的音乐时,你会惊讶:“嘿,这才是摇滚乐!以前我怎么没发现。”是你听错了还是我说错了?也许你会在这个螺旋形怪圈中不停地转下去,但总有一天,你转到一定高度时,你会听到一种叫“朋克摇滚”的音乐,也许你不是在听摇滚乐时第一次知道“朋克”这个词,但这无关紧要,因为你转到一定程度时已无法回避朋克音乐了,因而你也无法回避“性手枪”这支乐队。当你听到“性手枪”的音乐,你第一个问题是:“这也是音乐?”第二个问题是:“这也是摇滚?”但当你耐着心听下去时,你会把你听过所有的摇滚乐都回忆起来,你会惊呼:“这才是摇滚乐!”都是摇滚乐,但这时,你的感觉已不一样了……

B: 重雷,你先停一下,你快把人带沟里去了,我知道你想突出一下“性手枪”,你先容我插几句话,上次我们的对话中对这支可怕的乐队作过一些介绍,下面我再介绍一些可怕的事情:这支乐队可能是摇滚历史上最反叛的乐队,“性手枪”的名字是一个令人忌讳、让人诅

咒,同时又让人羡慕的名字,他们是70年代英国青年对社会不满的缩影。没有唱片公司愿与他们签约,而与他们签约的唱片公司所发行的唱片不是被禁播就是被禁卖。但正是由于他们所代表着英国青年受挫、绝望感,他们用尖锐、猥亵的方式抨击着资本主义制度,才使他们赢得了大部分歌迷。1976年,他们发行了第一张单曲“英国的无政府主义”(Anarchy in the U.K.),主唱约翰尼·罗顿(Johnny Rotten)咆哮着:“我不知道我需要什么/但我知道如何得到它……英国无政府主义即将到来。”紧接着在1977年,该乐队录制了一张专辑,也是唯一的一张专辑,《别介意那玩意,这是性手枪》(Never Mind the Bollock, Here's Sex Pistols)成了摇滚历史上最令人胆颤心惊的唱片,他们毫不犹豫地运用了一些最淫秽的词句,但他们并非单纯用来震撼现存的价值观念,而主要的是他们表现了一种强烈、残酷的内心情感,这或许是朋克摇滚的实质。“性手枪”综合了这两点向世界发出了挑战声明,他们所触及的问题在于基本上只反映了英国社会某个阶层所面临的问题,但它远比英、美青少年在20岁左右时所能确认的问题要广泛、深刻得多。“性手枪”用他们使人精神崩溃的乐器、咆哮的噪音,描绘出相当一部分英国年轻一代绝望和醒悟的画面。从另一个角度讲,尽管“性手枪”是一支瞬间出名,由几张自制唱片、一些即兴谩骂和无数谣言捧红的乐队,但他们还是取得了与EMI这家英国最大、最保守的唱片公司的合同,但不久因贝司手格伦·马特洛克(Glen

Matlock)在国家电视台上大爆粗口而被终止合同。但这相对于第2张单曲“神佑我王”(God Save the Queen)来只算小事一桩。1977年5月27日,他们的这张唱片发行了,封面是英国女王伊丽莎白二世,但女王的双眼和嘴分别被“God Save the Queen”和“Sex Pistols”字条封住,更让人无法容忍的是他们犯上作乱的歌词:“神佑我王/法西斯主义专制把你们变成了傻瓜/她(女王)不是个东西/英国没有未来……没有未来/你们也没有未来。”让人难以置信的是,这张唱片发行后,在排行榜上扶摇直上,而恰恰这时英国举国上下庆祝伊丽莎白女王二世登基25周年,在喜庆和欢乐的气氛中,“性手枪”的不和谐的音符“走调”到了极点——BBC排行榜冠军。这对英国王室来说简直是莫大的侮辱,为此,BBC不得不把他们的歌曲放在亚军的位置,而把罗德·斯图尔特的“我不想说什么”放在第1名,第2名的位置留下一个空白,以便为王室挽回点面子。人们是不想再说什么了,等待“性手枪”的是被警察袭击、被禁止在公共场所演出、被议会抨击、在街上受到威胁和围攻,直到他们落荒逃出英国。

A: 也许你不相信,但这都是事实,你见过第2支仅仅出过一张唱片和存在仅仅9个月的乐队造成的摇滚歌坛的震动吗?没有,前无古人,后无来者。“朋克”原是一种“废品文化”,是麦克拉伦的潮流感、荣耀之梦和他对虐待狂与被虐待狂妄想可能成为一个大市场的预测的产物。当库克(Cook)、琼斯(Jones)、马特洛克和罗顿几个青年带着他们逃避与掠夺的幻想进入伦敦俱乐部圈时,第1场演出就挤掉了别的乐队。此时,朋克成为真正的文化,朋克在短短几个月之内就把失业青年、日益增长的纳粹分子、有色移民、警察和社会主义者之间的街头暴力冲突、流行音乐衰退等转化成为视觉和听觉形象:这种视觉和听觉形象以前一直被忽视了。

B: “性手枪”最后一场演出是在旧

活 摇 滚 乐

A: 章 雷

B: 王晓峰

金山举行的，罗顿表现得像一个从烟囱里抓出来的卡西莫多，在观众面前噱头十足，同时，琼斯演奏出的声响就象一家吉他制造厂而非一把吉他。就象D.H.劳伦斯曾经描写的一种“形而上学的悲剧”：“她的灵魂沉下去了，但他们的肉体再次随着男人的力量升华了……我们所指的人可以在没有灵魂的情况下继续，保持和冲刺，肉体有自己的自我意识和意愿，这足以推动他们。”“性手枪”创造了伟大的音乐，但他们又否认了自己的音乐。罗顿在该乐队最后一场音乐会的最后一句话是：“你们有没有感到被欺骗了？”“性手枪”从此消失了，他们把自己从摇滚历史上抹去了，其他许多乐队继续存在，但无人再提及“性手枪”所定义的问题，实际上是对之保持沉默——事实上，这已不再是摇滚乐，而是一种类似摇滚乐的大音量的流行音乐：标准化、陈词滥调、安全和毫无新意可言。

A：“性手枪”解散的原因很简单，当他们去美国巡回演出，发现这块大陆的人对这支在英国轰动的乐队毫无兴趣，当他们惨败归来不久，约翰尼·罗顿便离开了乐队，他宣称麦克拉伦出卖了所有象征“性手枪”的东西。当“性手枪”粉碎了摇滚乐神话，好象又回到了当初，他们无法真正粉碎人类发展到资本主义社会形成的唱片工业所制造出的一个个骗局；他们可以提醒一代人不受这种欺骗，但他们无法阻止这种唱片业继续制造罪孽。“性手枪”再继续下去已毫无意义，而最有讽刺意味的是，麦克拉伦恰恰是利用“性手枪”粉碎摇滚之梦的手段实现了他的摇滚之梦；利用“性手枪”揭露唱片业的骗局而精心炮制出另一个骗局，从某种意义上讲，“性手枪”是一支真正的朋克乐队也是最后一支朋克乐队。

B：这是“性手枪”，那么“冲撞”呢？1976年的一个晚上，乔·斯特拉莫（Joe Strummer）几乎是贴在格雷厄姆·帕克的身边问：“你看过‘性手枪’吗？”似乎是在传递着一个过于珍贵的秘密。“没有”，帕克显然有些迷惑：“‘性手枪’？”“全新的事物。”斯特拉莫赞叹道。几个星期之后，这位英国低级外交官的儿子离开了他原先的酒吧乐队“lolo”，与吉他手米克·琼斯（Mick Jones）、贝司手保罗·西蒙农（Paul Simonon）组建了“冲撞”的核心。该乐队由伯尼·罗兹（Bernie Rhodes）（麦克拉伦

的密友）作经纪人，在1976年中期与英国CBS签订了10万英镑的合同，录制出版了第1张专辑《冲撞》，这比“性手枪”的《别介意那玩意儿，这是性手枪》早进商店得多。靠着这张专辑，“冲撞”立刻成了朋克运动中除“性手枪”之外另一个引人注目的焦点，因为他们能以合理的态度来解释朋克的精神气质，并用自己的方式来演绎它。

A：《冲撞》是一个稳固的专辑，这是突出他们政治观点的专辑，并把政治与当时青年最敏感的问题联系在一起，是关于摇滚世界不能结束最真实的评论，不仅仅因为它时髦，而且它还包含了绝境、流行乐坛的沉闷、摇滚乐的真实起源、美国与时代的脱节（在“我真是烦透了美国”[I Was So Bored With The U.S.A.]中表现出来）、挫折感和暴力等。如果“冲撞”迷恋上一些被接受的观点，他们立即会把这些观点变成自己的东西，并随之改变自己。他们比任何其他乐队都更受“雷吉”的影响，并把牙买加节奏溶进了朋克大漩涡，制造出一种密集、复杂、可恶的声响，就象他们的名字一样，造就一种大“冲撞”。

B：1978年的《给他们足够的绳子》（Give 'Em Enough Rope）是该乐队第1张由美国人监制，在美国出版的专辑，他们当然也想“征服”美国，以获得更多的听众和经济自由。由于当时美国朋克道路越走越窄，带上了偏执狂色彩，“冲撞”必须避免这种情况，他们把伦敦街头的青年文化和政治暴力扩大到世界范围，并对青年文化的局限性作了很好的解释。“性手枪”消失了，但“冲撞”继续存在，如果说“性手枪”在朋克乐与摇滚乐之间掘了一条鸿沟，“冲撞”一直试图弥合它。

A：在70年代进入80年代之际，《伦敦在呼唤》（London Calling）出版了，非常成功，这个19首歌的双专辑集直率、自信、充满信念和决心，在它的多样性、疯狂的幽默和力量中，似乎可以听出它对听众的支持。“冲撞”的胜利并不仅仅因为他们超越了朋克的矛盾，而且还因为他们有意识地把这种矛盾用作他们音乐的基础。

B：“冲撞”去美国并非为了扬名，而是想制造出区别来。作为摇滚乐政治家，他们要在公众面前创造出一种新的摇滚意象，象其他所有乐队一样，“冲撞”明确

的目标是同时在音乐和政治上发展（如果一方对另一方有促进的话）。事实上，在1977年许多评论就认为“冲撞”是一支比“性手枪”更伟大的乐队，同时他们也是一支杰出的摇滚乐队。这种评语是可以理解的。

A：从音乐上看，“性手枪”的音乐乱作一团，他们想用最大限度的咆哮声去毁灭一切；而“冲撞”的音乐更让人感到要你冲出房门。“性手枪”以一个毁灭者的形象出现，音乐带有象征性（“英国无政府主义”这首歌的“我是个反基督徒”叫喊开始），而“冲撞”的音乐是雄辩的。罗顿在回答记者提问时，多次引用米克·琼斯和乔·斯特拉莫的歌词。“冲撞”比“性手枪”更“政治化”一些，因为前者少了一些“形而上学”而多了一些控制，他们对“雷吉”反叛的理解更深一些，其歌词的着重点不在于社会基础的现实，而是“制度”。听过“性手枪”音乐的人可能会立即组成一支朋克乐队，而听过“冲撞”音乐的人可能到大学里进修政治学。如果“性手枪”的基本理论在于摧毁摇滚乐，那么“冲撞”则希望改变它，作为激进、诚实和具有实验精神的产生，他们意识到自身态度中的矛盾，并有兴趣超前一步，试图找到合适的位置并坚持下去，尽管这种目标有时可能显得荒唐，充满乌托邦色彩。另一方面，“冲撞”总是有办法从真正的朋克运动的悬崖边停住，这使他们生存，也表明了他们的局限。该乐队总是做对的事情，做正确的选择，合理地解释问题，这使他们远离朋克所承诺的（或象“性手枪”所经历的）危险，而“性手枪”的确走得太远了，而他们存在的目的也正在于此。在“性手枪”的音乐核心中有一个黑洞，是一种摧毁所有有价值的欲望，没有一个人能对此感到愉快的——这就是为什么在约翰尼·罗顿鼎盛时期，他可能是有史以来唯一真正令人恐惧的歌手。

Mars 1994

对话摇滚乐

Rock & Pop



A: 章雷 B: 王晓峰

十二、朋克大震荡(三)

A: 在麦克拉伦和“性手枪”的创造、启发和引导下,朋克摇滚达到了一种必然(尽管不是历史性的)结局。它基于许许多多美学上认可但政治上注定失败的自相矛盾,是一种美学和政治的反叛。麦克拉伦比谁都更清楚摇滚乐是最主要的,也许是唯一的一种年轻人真正关心的文化形式。对年轻人来说,一切(时装、俚语、性形式)都来源于摇滚,或由此产生,或由此推广,所以摇滚乐不是年轻人反叛的第一信条,而是需要反叛的第一目标。其中的关系是:如果有人能解释摇滚乐如何能成为现行制度中最闪亮的一个齿轮,那么对摇滚内幕的揭示可能神奇地成为对统治阶级内幕的揭示。

B: 但用这种方式来概括需要真正的想象力,甚至天才。过去,摇滚乐与青年反叛的关系总是乐迷们拿它作武器,或更深一步,作为自我证明——即自我征服的武器。这表明摇滚乐所做所说的一切并未解释有关公正、身份、镇压、自由和审美方面的问题,而是让青年迷失其中。因此,“性手枪”指责摇滚乐为腐烂的尸体——是一种由金钱效应引起的怪物,一种在自我利用的错误意识压迫下的腐化情感。因为他们没有别的武器,也因为他们自己也是乐迷,所以他们也玩摇滚。但他们所产生的速度、噪音、愤怒和疯狂的合唱,是以前任何乐队都未曾接触过的。他们把摇滚乐作为反摇滚的武器。

A: 在乐器使用和配备上,除了吉他、贝司和鼓,所有其他乐器都被他们作为衰微的职业主义和技巧偶像的装备取消了。这种声明最适合表达愤怒、沮丧、混乱以及世界末日来临时的各种情感。吉他用暴戾的和弦来配合歌手歇斯底里的演唱,同时节奏部分使前两者显得压抑,这是对现代世界冷酷的极权主义的反应。许多Yes、大卫·鲍依甚至“滚石”乐队的乐迷认为这完全不是音乐,或摇滚乐,但也有少数人认为这是他们所听过的最激动人心的音乐。因此,在“性手枪”看来,50年代的查克·贝里、60年代的“谁人”、“地下丝绒”、伊基·波普、乔纳森·里奇曼、“纽约妞儿”大卫·鲍依和其他许多初期摇滚乐队、反叛者、先锋人物和无名先知的继承者——这些摇滚乐的祖先们,在“性手枪”的眼中都是傻瓜和废物。

B: 朋克摇滚的出现,反过来证明了70年代摇滚乐坛的沉闷趋势和福利国家的精神死亡,朋克以其丑陋的视觉形象获得了胜利,它坚持一种怪异和恶劣的行为标准,不但撕下了集权文化伪善的面具,还以它非自然性使主流文化看上去象一种诡计和骗局,是资本主义经济的必然结果。朋克以怪异的发型、损毁的面容、皮革铁链和褴褛的衣衫——一种朝不保夕的活死人般的生活方式——划分了一道界限,不但把青年和老年分开,还把青年与青年分开了。这是形式与背叛的相互渗透,以伦敦为中心,后又传播到整个大不列颠,朋克的宣言没有受到限制:它宣称无论音乐上还是政治上,它是即将到来的所有令人恐惧和无法想象的事物的先兆。

A: 朋克在英国战后就有了传统,这是一种以音乐为基础,白人劳动阶层的文化:50年代的“泰迪男孩”,60年代中期的摇滚乐手,60年代后期和70年代初期的“雷吉”音乐爱好者。正如评论家罗伯特·克里斯戈所说的,“朋克是第一个把愤怒直指它自己所属的运动:反对权力,它也是第一个女人能参与的运动。相对那些从外表到修辞都是最暴力的音乐运动,朋克音乐实际上是最不暴力的——尽管舆论一致认为它是最暴力的。”

B: 朋克,是流行文化之粗暴性的最真实的脚本,它引起了上层建筑飓风般的歇斯底里。朋克揭示了受辱、恐惧、仇限和威胁正当的社会秩序,揭露其暴行的强烈欲望(就象“性手枪”的音乐威胁正当的主流摇滚);同时,也揭示了各种暴徒行为和各种精神错乱性格,并使其正当化。“性手枪”对流行音乐的攻击是一种本能,它涉及性,是为了弄清隐藏在性后面的爱情的神秘;涉及爱情,是为了其后的家庭,涉及家庭,是为了其后的阶级体系;涉及阶级是为了其后的资本主义——最终是为了弄清战后西方资本主义社会自身的神秘性——但流行音乐以前从未涉及到这个领域。

A: 而当时英国评论界还在大肆宣扬“节奏布鲁斯”复兴者“兴奋剂”(Dr. Feelgood)如何回归本位,但英国“节奏

布鲁斯”复兴运动并无多大起色;而另外一些人正在评论着1974—1975年纽约出现的讽刺性的、艺术化、神志过敏的先鋒朋克现象或评论1976年“雷蒙斯”英国巡回演出时所宣扬的“你也能玩(摇滚)”的福音。当约翰尼·罗顿第一次打出“英国无政府主义”的旗帜时,“性手枪”称他们希望“有更多象我们一样的乐队。”在这一口号的指引下,英国出现了许多昙花一现的朋克乐队,他们甚至在成立几个星期后就有一些一次性的录音公司录制自己的唱片,并在舞会、独立唱片商店或通过邮寄推销,但大部分唱片永远与电台无缘,这是对“性手枪”及其随从们制造出如此野蛮、随便、淫秽的音乐的报应。但同时也难看出,普通流行音乐电台已与时代脱节,所有对什么能灌制唱片、唱片应该有如何的声响或表演应该有何的限制已经消失。男性歌手可以放弃或亵渎男人气质,女性歌手则突然可以公开藐视摇滚乐坛中寥寥可数的几位杰出女性,事实上,她们可以藐视一切。

B:如果说在战争年代秘密出版物才享有真正的自由,那么事实上是因为官方流行音乐媒介对大部分朋克的关闭才导致朋克创造了自己的自由空间。一种新的流行音乐经济——基于维生和强烈震动公众反应的愿望,而不是利润——开始形成。它反对那种并非职业需要而为了做一首热门歌曲、赚点钱的流行音乐经济。所以很多朋克乐队并不露面,而是专注于45分钟的唱片上(在唱片封套上,许多都没有乐队成员的形象,而是用达达主义的文字和图示来提请购买者注意,不要专注于某个乐队,而应该是整个朋克运动)。朋克乐队灌制歌曲并不很注重它是否会成热门歌曲而在于参与,被歌迷听到,创立一种新的人格,表达自己的真情实感。

A:不少朋克乐队都喜欢采用“雷吉”音乐的风格,因为“朋克——雷吉”之间有许多相似之处:1、它们都是流浪儿文化;2、为那些愿意创造或生活在他们自己设防而特殊的世界里的人;3、为与社会格格不入的人;4、为那些认为自己不适合这个社会的人。但从它反对名誉、职业主义和“艺术”的意识形态来看,“朋克——雷吉”联系的纽带上有很突出的矛盾:“雷吉”乐是用牙买加英语演唱的,没有肤色、年龄限制的音乐,而朋克则是用普通英语演唱的,纯粹的白人青年音乐;朋克音乐一直企图摧毁摇滚乐,把它自身与摇滚乐区分开来,但事实上它依然是摇滚乐。从一开始,朋克就成为公众丑闻的话题和摇滚评论中“下一个新鲜事物”的焦点,但即使是最极端的朋克乐队,还是能获得大批听众和金钱,那些最重要的朋克乐队都是与著名唱片公司签合同的,而“雷吉”乐歌手则无这份幸运。这样,朋克向前的趋势越强烈,它就越真实和不可避免地拥有广泛听众,宣扬流浪儿、无家可归者的权利,不再表现反叛,而是用表现反叛背后的矛盾来替代。约翰尼·罗顿为了解决这种局面,离开了乐队——他解散了“性手枪”,并改名为约翰·莱登(他原来的名字),隐姓埋名,或尽量不为人所知——这可能是摇滚故事中最勇敢的角色。

B:罗顿最终的目标在于集起他生命中所有的愤怒、智慧和力量,投向世界,让社会注意,让社会对他最珍贵但未经检验的信仰产生怀疑。对世界的罪恶,他用恶梦般的音乐还治其身,他做到了这一点,可能是朋克运动对这种行动盲目的理解,使任何事物都有可能从朋克运动中发生,也是因为这种行为使罗顿意识到有必要从“朋克故事”中全身而

退,从妥协或自毁的选择中拯救自己。

A:随着朋克的历程走完,集权文化重新归位,朋克消失了,或象奇怪的遗迹一样存在着,象一件过时的衣服,风格随时间产生,随时间衰亡。这样,到了1980年,约翰·莱登——这个曾被所有英语国家的人熟知而现在又消失了歌手——对他所创造的历史作了如下评价:“政治?”“性手枪”不是政治,而是一个彻底的失败。是一出闹剧。“但任何人都知道这不是对“性手枪”应有的评价,他们把摇滚乐碎成两半,暴露了它对错误问题的轻率回答,使之有必要用怀疑的目光来审视所有流行文化:摇滚乐能否取其表面价值?操纵与无辜之间的关系是什么?无秩序与资本主义之间的关系是什么?当摇滚乐与政治分开时会发生什么?当二者合并时又会发生什么?与生俱来的技巧上的退化与原始主义是不是一种自我局限?如果摇滚乐是一种根本不值一提的诡计,但又是城市里唯一的娱乐游戏怎么办?总之,“性手枪”使之有必要问:摇滚乐到底算什么?如果它真有如此威力,那些乐队为何不试一试?

B:朋克运动烟消云散之后,流行音乐又重新归位。剩下的朋克革命元老并未象“性手枪”那样解散,如果说“性手枪”在朋克摇滚的路上走得很远直至从悬崖上摔下去的话,那么其他乐队则转身回过来,这也是评论界所称的超越朋克狭隘界限的音乐形式。但他们还是以朋克摇滚自居,到了80年代中期,朋克已变成了一个不大遥远的传说,所谓的朋克摇滚似乎都和摇滚乐保持一段距离,他们没有一个是朋克,但没有一个不让你想起朋克。

A:如果说朋克有什么可值得纪念的,那就是它粉碎了那个时代成名摇滚音乐家被人奉若神明的地位,并且向年轻人表明,每个人都能拾起乐器,走上舞台,发出有价值的声音。仅仅这一点,就打破了一大堆音乐障碍,为后来的摇滚乐发展指出了另一条路,但遗憾的是后来没有人在这条路上走下去。

B:我们之所以不厌其烦连续3期介绍朋克摇滚,并非提醒人们都去听朋克音乐或唱朋克音乐,我们只是希望读者通过对朋克音乐的了解之后反过来能更客观、清楚地了解摇滚乐究竟是怎么回事。

榜样带给您新的视野

有了榜样向您推荐的音乐系列教学带,您只需要坐在家就可以向世界级顶尖乐手学习最先进的摇滚音乐演奏技巧。

由曹平主讲,老五、刘君利、曹均、效松等中国优秀乐手担任面授的摇滚音乐学校,在教学实践的基础上,最了解乐手所需,应众多爱乐者要求,新年最新推出“榜样”函授系列教学带,包括吉它、贝司、鼓三个专业。

榜样音乐学校汇集国内外最新优秀乐手示范教学带,世界著名摇滚乐队现场演唱会(GUNS & ROSES, PINK FLOYD, AC/DC, BON JOVI, QUEEN, STING)等声像资料,配有中文翻译、画面、音效制作精良,中国制式,是您学习与欣赏的最佳选择。

参加函授学习的学员,请通过邮局汇款300元至北京9632信箱,邮编100086(请勿电汇)。每个专业有三盘录像带(包括教学部分与现场欣赏),您将有幸参加我校今年秋季的面授班,届时将有国内最优秀的乐手言传身教,解决您在函授学习中遇到的问题及疑惑。

榜样联络人:陆璐、任行、范明 邮编:100086
北京9632信箱



十三、隆隆的重金属之声(一)

A: 单从“重金属”的名字上我们似乎就听出了它的风格,当你再听听它的音乐时,你会发现,重金属音乐就象宇宙中的黑洞有着非凡的魔力,使你在它面前不能自己。那力与美的形象、那疯狂至极的现场表演,那排山倒海、撼人心魄的隆隆

音乐、那欲刺破云霄的主唱歌喉、那一泻千里般的吉他独奏……你是否会感觉到,重金属音乐就象一列高速行驶却又没有目的火车……

B: 正如它的反对者所说的那样:“重金属除了噪音和失真之外,什么也不是。”而这正是它的拥护者所着迷的。我们不能不看到这样一个事实:人类进入工业社会后,现代人听到的最多的声音已不是自然界的天籁了,取而代之的是噪音,这一点对于生活在过于集中与膨胀的城市人来说尤为明显。工厂里、街道上、家庭中各个角落已被人类的智慧与文明所制造出的各种噪音包围着,噪音可算得上是“时代之音”了。那种“蝉噪林愈静,鸟鸣山更幽”的田园牧歌式的空间已不属于城市,人们无法回避电子时代的音响了。因此,换一个角度说,重金属音乐应该是这个时代人类对音响效果最极端、最完美的体现了。

A: 因此,恐惧者对它敬而远之,着迷者则忘乎所以。其实重金属之所以吸引人的并不仅仅是它的噪音,从外表上看,重金属乐手们的打扮几乎全是长发披肩、野性十足,并常常表现出某种攻击欲、破坏欲、叛逆和绝望感。重金属乐手的装束上也别具一格,皮夹克、牛仔褲、T恤衫、纹身以及身体各个部位的饰物上总能让入看到恐怖、梦魔般的图案。再加上狂乱无节制的音乐,其魅力在于:重金属最能引起精力过剩却又时时充满压抑和失落感的青少年的共鸣——使他们在震耳欲聋的音响中解脱自己。

B: 任何一种音乐都会随一个时代的产生而出现,随一个时代的结束而让位于另一种音乐。摇滚乐象一个变化多端的变色龙,但重金属却依然保持自己的本色,它的风格也

随时时代的发展愈演愈重,重金属的音乐并不复杂,它是一种任何一个乐手都能学会的普及面相当广的音乐,世界上任何一个有摇滚乐的地方,都会有重金属音乐响起。

A: 那好,我们就先回到重金属最先响起的地方,从头听一听一首完整的“重金属交响曲”。

B: 重金属最大的特点就是噪音和失真,而这效果主要是由吉他手营造出来的,提起吉他手,我们不能不提一下影响重金属音乐的60年代的几位吉他大师。在我们最初的“对话”中,曾专门介绍过几位经典级的吉他大师,这次,我们主要谈一谈他们同重金属的关系。重金属音乐的巨大噪音来自于电吉他,它通过一排吉他效果器,发出诸如失真、延迟、蛙音、飘忽音和蜂鸣音各种音响效果,并用吉他上的曲柄摇出任何圆形剧场都容纳不下的巨大分贝,它就像一个破城槌(古代战争中用以击破城门、一端装有铁头的巨大圆木)在狠命地撞击你的耳膜。

A: 重金属吉他手高超的演奏技巧得益于60年代中期的几位吉他大师,他们是重金属音乐的根。60年代中、后期的几个英国“超级组合”和“吉他英雄”的出现预示着重金属时代的到来。“新兵”(Yardbirds)、“准人”(The Who)、“精华”(Cream)和吉米·亨德里克斯的音乐,已开始包含重金属的因素了。重金属音乐的根——从音响效果和气质上讲,体现在“准人”的“我的一代”和“遥望”以及埃里克·克莱普顿、杰夫·贝克、吉米·佩奇等歌星身上。因为当时他们已经把各种效果的吉他演奏都表现出来了,对日后重金属音乐的出现起到了不可估量的影响。

B: 两支英国超级乐队:“精华”(1966年组建)和“莱德·泽普林”(1968年组建)在把传统的“节奏与布鲁斯”转变成重金属音乐的过程中起到了不可忽视的作用,但还有一支可相提并论的乐队是“新兵”,这是一支典型的英国节奏与布鲁斯乐队。虽然这支乐队1968年便解散,但克莱普顿、杰夫·贝克、吉米·佩奇等人先后到这支乐队中“修炼”过,于是后来又出现“精华”、“杰夫·贝克”乐队、“莱德·泽普林”,正如我们以前所提到的:整整一代吉他手都嫉妒和模仿克莱普顿的充沛精力、扣人心弦的吉他独奏和吉米·佩奇的强劲有力的和弦。当然还有更神奇伟大的吉米·亨德里克斯。这样,我们把这个领域阐明了:狂野的吉他、雷声般的贝司和无限延伸的和弦。

A: “吉他英雄”这一名词鼓舞了无数吉他手,使摇滚界的吉他演奏水平和演奏方式都有了全新的提高,从而也确定了主音吉他在重金属中的地位。当然这只是重金属产生的基本因素,还有极不容忽视的一点是这种音乐产生的“氛围”,重金属之所以在70年代初出现第一次浪潮,是因为当时的政治氛围恰好成为重金属音乐生根发芽的温床。

B: 重金属音乐于1968年在美国西海岸加利福尼亚初露端倪。“忧郁心境”(Blue Cheer)、“铁蝴蝶”(Iron Butterfly)和“黑珍珠”(Black Pearl)等乐队出现标志着—个世界性疯狂时代的到来。真正的重金属作品是“铁蝴蝶”乐队的长达17分钟的“在天堂的花园里”(In—A—Gadda—Da—Vida)。它是大西洋唱片公司历史上销量最大的唱片(至少在“莱德·泽普林”之前)。“忧郁心境”的确超越了时代,从旧金山到任何地方,这支3人乐队所向披靡,一个看过他们演出的入用一个词不逊意的话称他们为“超级巫师摇滚”,更绝的是,他们第一张唱片《Vincebus Eruptum》倒着放与

正着放的效果简直一模一样。

A: 事实上,重金属音乐并未在它出现后掀起狂潮,其原因在于:任何一种新的音乐形式在它出现后总要有一个接受过程,特别是重金属音乐总给人“听上去几乎都一样”的感觉,尽管这是那些耳朵未经过正规训练的人的天真的想法。然而最主要的原因,60年代是“甲壳虫”、“滚石”等兴风作浪之时,当时流行的音乐风格也是民谣向摇滚转变时期,重金属,这个“电子时代的民谣”[“飞鸟”(The Byrds)乐队罗杰·麦吉恩语]也被不公正的忽视了。

B: 其实,现在我们再回过头看60年代重金属,也并非象你说的那样“被不公平地忽视了”,只能说重金属的时代还没有到来。作为一种新的音乐,它还有个发展、成熟的过程。到了70年代,是重金属音乐大动干戈的时候了。从肯尼迪总统被刺开始,以美国为首的西方资本主义社会就开始停滞发展,危机四伏。70年代,所有的危机都全面爆发出来:西方社会最大的政治丑闻“水门事件”,1929年“大萧条”以来最大的经济危机,越战的结束(美国神话的破灭),西德和日本两大战败国的经济崛起并开始冲击西方市场,导致西方其它国家失业率增加,东西方冷战的升级……这些不安定因素使人们不安全感增加,人们似乎生活在一个恐怖的恶梦之中,这些使人变得暴躁、多疑。70年代初期的人们,尤其是年轻人需要更加强烈,更为愤怒的音乐来发泄心中的不满和疑惑。这个时候,重金属这列没有目的的火车方找到了它的方向,一发而不可收拾地发展起来。所以,重金属总是和一些不太让人舒服的词汇如暴力、破坏、恐怖、凶杀、色情、毁灭、地狱等联系在一起,而这一切,又恰恰是西方社会的症结所在。

A: 在英国70年代的重金属中,除“莱德·泽普林”外,要数“深紫”乐队了,这支乐队实际上分了3个阶段,每个阶段的人员组成都不一样,风格差异也很大。这是比较有代表性的英国无产阶级重金属乐队。他们举止粗鲁、满口脏话,穿着破旧,有意把自己塑造造成坏孩子的形象。由于乐队成员的不断变更,以这支乐队为主线繁衍出不少重金属乐队,如“彩虹”(Rainbow)、“伊恩·吉兰乐队”(Ian Gillan Band)、“黑色安息日”(Black Sabbath)、“戴奥”(Dio)和“白蛇”(Whitesnake)等,这其中最有影响的还是“深紫”和“黑色安息日”。除此之外,无产阶级重金属乐队还有一支比较有名的“坏伙伴”(Bad Company)。

B: “黑色安息日”是一支一心预示世界末日来临的乐队,而“摩托迷”(Mötörhead)、“圣徒犹大”(Judas Priest)、“铁女”(Iron Maiden)、“萨克逊”(Saxon)等的出现也把恐怖带到这个世界。如“摩托迷”1979年的专辑《核威慑》(Overkill)、“圣徒犹大”的《命运悲惨的翅膀》(Sad Wings Of Destiny)和《杀人机器》(Killing Machine)等。这几支乐

队的鼎盛时期,恰逢“朋克/新浪潮”崛起,“圣徒犹大”和“铁女”的风格也开始有所变化,他们吸收了“新浪潮”音乐中的一些成分,成了TNWOBHM(不列颠新浪潮重金属)的佼佼者,包括在80年代成名的“戴夫·莱帕德”乐队,都是属于“不列颠新浪潮重金属”。

A: 美国70年代的重金属大都集中在西海岸的洛杉矶和东部纽约两大工业城市,除前面我们提到的几支重金属乐队外,还有“蓝牡蛎崇拜”(Blue Öyster Cult)、“大疯克铁路”(Grand Funk Railroad)、“山峰”(Mountain)、“阿肯色黑橡树”等。另外,象“地下丝绒”、Mc5、“阿丽斯·库珀”等都从不同风格发展了重金属音乐。到了70年代中后期,“吻”、“艾罗史密斯”、ZZ Top、“凡·海伦”等相继走红歌坛,重金属音乐的流行大势已定。

B: 但到了70年代末期,重金属音乐出现衰退之势,其原因在于迪斯科和朋克音乐抢占了大部分音乐市场,人们根据以往的经验,认为重金属音乐也无异其它类型的音乐,经过一阵风潮之后便要位于歌坛。

A: 如果你喜欢听重金属,那么你会肯定会遇到这样的问题:即“重金属”、“硬摇滚”或“重

摇滚”之间的概念问题。这三者之间的界限如何划分呢?首先,“重摇滚”仅仅是个形容词罢了,它仅仅描述人们对摇滚乐感官上的感觉而已。“硬摇滚”又是一个很不明确的概念,它与重金属之间有许多相似之处,就某一乐队而言,这个人认为是硬摇滚,那个人认为是重金属;或者有人干脆把70年代以前出现的叫硬摇滚,把70年代以后出现的称之为重金属;甚至这两个名称完全是根据人们对某一乐队的感觉、喜好程度等因素而定,没有一种说法是绝对的,因此我们在这里也没必要对这两个名称的概念分得那么细,只能根据大多数人的看法而定,比如“金属”(Metallica)乐队,它的音乐可谓重,可谓金属,但说到底,美国人还是愿意叫它硬摇滚。

A

章雷

对话

B

王晓峰

摇滚乐

Rock & Pop

31

HEAVY METAL

Mai 1984

十三、隆隆的重金属之声(二)

A: 重金属的隆隆之声到了80年似乎有所减轻,这不仅和迪斯科、电子乐的兴起冲击唱片市场有关,也与里根时代的美国经济、社会状况有关。一切不安定因素似乎都留给了过去的时代,这列没有目的火车似乎快开到了尽头。看看80年代初的摇滚歌坛,老一代的重金属乐队似乎已成为强弩之末,新的重金属乐队还没有出现的迹象,象70年代红极一时的“吻”(Kiss)乐队,不仔细听已分不出重金属与迪斯科的区别了。当时最走红的乐队只有年轻的AC/DC(第一张专辑录于1976年),但这支来自澳大利亚的硬摇滚乐队好象并未给重金属带来希望,重金属就这样结束它的时代吗?

B: 1983年,这是迈克尔·杰克逊一手遮天的一年,他的唱片《颤栗者》的销售数字象秒表计时器一样一刻不停地增多,而就是这一年,一支来自谢菲尔德的重金属乐队“戴夫·莱帕德”把一张名为《纵火狂》(Pyromania)的唱片带进美国,这支冠以“不列颠新浪潮重金属”乐队的唱片,立即招致无数歌迷的疯狂购买,销量达到了不可思议的地步,这群“纵火狂”们无疑在歌坛放了一把重金属之火。也是在1983年5月29日,美国第二届重金属音乐节上,当“圣徒犹大”(Judas Priest)、“蝎子”、“范·海伦”等面对无数重金属乐迷时,“圣徒犹大”乐队主唱罗布·哈尔福德自豪地说:“现在全国都沉浸在重金属和硬摇滚之中,它曾是新生事物,不受欢迎,但现在每个人听到这种音乐时都说:对,这正是我需要的。”当然,重金属在1983年并不是什么新玩意儿,但正是“圣徒犹大”在美国重金属音乐节上,使重金属变成美国80年代最受欢迎的音乐形式,进而又影响到整个西方世界。重金属在80年代又找到了回归的路线——充满商业气息却毫无旧时气质的流行重金属。随后便是无数新的重金属面孔出现:如“毒药”、“邦·乔维”、“莫特利·克鲁”、“灰姑娘”、“枪炮与玫瑰”、“穷街”、“白狮”等等。出于商业目的,这些重金属乐队常常在一张专辑上录有一两首比较讨巧的作品,或者说专供打上排行榜的歌。如“范·海伦”的“跳跃”(Jump)、“白蛇”的“这时我又走了”(Here I Go Again)、“邦·乔维”的“我会为你去那里”(I'll Be There For You)、“毒药”的“每一朵玫瑰都有刺”(Every Rose Has Its Thorn)、“枪炮与玫瑰”的“我的甜蜜的孩子”(Sweet Child O'Mine)、“穷街”的“我记得你”(I Remember You)、“白狮”的“当孩子哭泣时”(When The Children Cry)、“欧洲”的“起飞倒计时”(The Final Countdown)……这类歌曲成了这些重金属乐队必不可少的招牌歌曲,用商业手段去“打动”人,这不得不使人怀疑,这还不是重金属,重金属,只剩下头煽情的长发,

它的气质已荡然无存。当人们的耳边再次响起“莱德·泽普林”的“天堂的阶梯”时,不能不让人感叹,没有哪支重金属乐队能唱出一首代表一个时代声音的作品了。

A: 与此同时,那些快被人们遗忘的老乐队也趁此大好时机重振旗鼓,如“黑色安息日”、“艾罗史密斯”、“范·海伦”、“蝎子”、“铁女”、“大疯克铁路”、“深紫”等借着这股重金属回潮重新在乐坛争得一席之地。70年代,没有哪支重金属乐队的单曲打上过排行榜的前3名,而到了80年代,重金属作品在排行榜冠军的位置呆上一段时间已是司空见惯的事了。甚至象“金属”这样的地下乐队,也卖出了上百万的唱片。而让人惊奇的是,有些重金属乐队一年之前还没有组建,一年之后便名满天下,曾经在一段时间,唱片公司比任何时候都乐意与重金属乐队签约,甚至到了泛滥的地步,重金属迷们疯狂地抢购一切与重金属有关的东西:唱片、磁带、入场券、T恤衫……美国音乐电视节目MTV也顶住了各方压力,专门开设了重金属音乐专栏“747”,甚至连一向保守、矜持的“葛莱美”奖也卷进了这场漩涡,特意设立了“最佳重金属奖”。

B: 重金属缘何这么受欢迎?从摇滚乐的发展过程来看,它的趋向是越来越重,它作为一种展示个性,寻求刺激与发泄的工具一直成为青少年的精神支柱,只有在嘈杂的、激动人心的音乐中寻求一种解脱与逃避,而重金属音乐无所顾忌、充满暴力和破坏性的表现恰恰是那些青少年在与各种无形的社会规范的矛盾对抗中所希望的,也恰恰是他们看待、对付、甚至征服这个世界的最初的不成熟的想法。从社会心理学方面讲,青少年时期既是一个异常敏感、脆弱的阶段,又是一个人的个性价值形成过程中的危险时期。重金属音乐就不断被这些事物困扰着,如:色情、暴力、对政府的信任危机、宗教危机,特别是对政治上的失望和核威慑。在这些领域,传统道德观的虚伪和丑陋,鲜明地暴露在那些荷尔蒙亢进的年轻人敏感的注视下。

A: 当然,还有很重要的一个方面,就是从60年代开始,在青少年中有这样一种观点被一代一代地传下去,那就是“他们在欺骗我们”。传统的习惯势力的主流不仅在青少年面前,甚至在他们自己面前也把事情的真相掩盖起来。年轻人面对的是这样一个世界:善良的人们和具有优秀品质的民族宽恕那些罪恶的行为,诸如对个性自由的压制,对星球的破坏,民主政府和私刑,谋杀和种族歧视政策。很多普通的年轻人正在跟个人无能和传统虚伪作斗争。他们通过这种嘈杂、激烈的音乐,在他们父母、教会和国家面前发泄他们的困惑和愤怒。

B: 但今天的重金属音乐已大大失去了这种作用和

对话摇滚乐

Rock & Pop

34



意义了,主流重金属音乐已商业得一塌糊涂。反叛不是他们思想的标志,而是商业的标志;而非主流重金属又走向人们不可企及的极端。“枪炮与玫瑰”这支爱四处惹麻烦的乐队可算得上当今反叛的代表了,但人们对阿克塞尔·罗斯(Axl Rose)本人的兴趣已超过了他的音乐,这位美国“第一流氓公民”可谓集各种摇滚精神于一身,但他只是一个偶像,他象被摆放在舞台中央的一个标本,告诉那些想成为第二个阿克塞尔的青少年:看吧,这是阿克塞尔·罗斯,你们也可以这样。可有谁想过,这支名扬天下,声名狼藉的乐队究竟给人们带来什么东西?难道这就是90年代的摇滚乐?

A: 其实,从广义上看,西方从19世纪工业革命以来,社会文明正走向没落,当第一次工业革命开始,人类是用智慧创造文明,但今天,人类先用智慧制造出机器,再用机器复制文明,五颜六色的文明好象使世界变得多姿多彩,但它太易退色了。不仅仅是重金属,摇滚乐,还有各种各样能被称得上文化的东西,不都是这样?人类一方面在给自己制造文明,另一方面又在给文明挖好坟墓。当然,按照这个逻辑,那么我们这里再谈什么都是无稽之谈了,只能坐以待毙。既然人类无法左右自己创造出来的东西,那么我们只能从文化的存在理由和价值上去谈论它,好嘛,话题要扯远了,我们先回到重金属的世界,其它的问题还是留给哲学家思考吧。重金属的商业性是无法避免的:第一,这是个噪音的时代,不能没有重金属;第二,这是个制造偶像而不是出现英雄的时代,重金属乐手偶像色彩十分明显;第三,前两条使重金属成为主流音乐,而主流音乐(文化)的一个特点就是只注重形式而不注重内容。在过去的时代中,任何一种地下文化,要么它成为主流文化,要么它被人抹去。重金属作为一种繁殖力极强的音乐形式,是各种风格摇滚乐中最幸运的,没有哪一种摇滚音乐能坚持20多年,包括摇滚乐的主脉节奏与布鲁斯如今都已变得不伦不类了,这一点可从那个1992年葛莱美奖中获最佳节奏与布鲁斯歌曲“路的尽头”(由Boyz II Men演唱)中可以看出;第四,这是一个麻木的时代,是靠刺激振奋的时代,因此不能没有重金属。

B: 所以,重金属在这个时代得到了前所未有的优待,而优待它的就是那些千百万的青少年消费者。提到青少年,我们就很难忽视MTV这个大众传播媒介所起的“催化”作用,电视这种普及到千家万户的媒体,象一个变幻的魔方,把人们吸引到它的面前,人们获得的大部分信息是通过电视。重金属音乐经常被拒绝在电台播放,乐队只能靠不断地把他们的家当搬到观众面前,一般来说是搬到那些白人中产阶级或劳工阶层的子弟们面前,然而即使这样每年演出200到300个晚上,也只能满足重金

属崇拜者中的一小部分,如今,MTV为重金属提供一个专栏,十七、八岁的孩子们每周周末晚上总有3个小时的时间来欣赏重金属录像。如果他是个非常容易接受外界影响的青年,那么一旦开始了这种尝试,他就会发现他买的是一张通向重金属世界的单程车票。他会在他卧室的墙上贴满那些歌星的巨幅海报,T恤衫上印着他们的头像,满头长发,皮裤腿和金属衣扣,学重金属的装腔作势。最重要的是音乐,喧嚣的,讨厌的音乐,整日整夜的播放。直到他们的父母们忍无可忍地喝止住他们。

A: 重金属在80年代风行,也便出现一些风格迥异的重金属音乐,重金属音乐是“金属”音乐的总称,其风格流派随时代的变迁而衍生,任何一种风格重金属音乐都非一成不变,独立于其它风格之外的,前面我们曾提到“不列颠新浪潮重金属”,除此之外,重金属大致可分成:传统重金属,如“吻”、“蝎子”等;还有一些人们比较常见的“布吉金属”(Boogie Metal),这是重金属世界的流行音乐,它的旋律一般比较优美,歌词较多涉及“性”、“玩乐”、“爱情”等,歌手往往是性感、偶像型歌手,如人们比较熟悉的“邦·乔维”、“白狮”、“海药”、“灰姑娘”、“莫特利·克鲁”、“艾罗史密斯”等。当然,这个名单我们还可以无限延长,区别这类重金属与其它重金属的标志只有一个:是否具有商业性,有些重金属乐队最初可能不是“布吉金属”,一旦它成为某一种商业标志时,那么它便沦为“布吉金属”了,这是一种比较安全为重金属音乐。其它风格的重金属还有:“速度金属”(Speed Metal)、“朋克金属”(Punk Metal)、“死亡金属”(Death Metal)、“死亡金属”(Death Metal)、“Grindcore”以及近两年在美国西雅图刚刚崛起的Grunge音乐等。好啦,下次我们再分门别类地介绍这几类风格的重金属音乐。



June 1994

对话摇滚乐

十三、隆隆的重金属之声(三)

A: 在摇滚乐中,节奏是很重要的一部分,其实摇滚乐风格的变化,在很大程度上决定于节奏的变化。从最早的布鲁斯到节奏与布鲁斯、到布鲁斯摇滚,直到今天的各种风格的摇滚乐,节奏象一条骨骼,支撑着音乐的始终。重金属也不例外,但重金属与其它音乐风格不同的是:重金属很大程度上依赖技巧的伸展与变化。那么节奏与技巧结合在一起,就成为重金属最重要的一部分。随着重金属的力度逐步加重,速度逐步加快,便出现了“速度金属”(Speed Metal),其标志是每支乐队都有一个十分出色的吉他手。速度金属的速度已达到人弹奏乐器的极限,用“雨点般的节奏”这类词句已无法形容速度金属的速度。乐手们往往就是通过速度,达到所希望的力度和效果。

B: 速度金属既是一种风格,同时风格也融于其它风格的重金属之中。这种音乐并不是显而易见地从某一年出现的。但最初作为一种地下音乐形成于80年代初期,在中期渐

渐为人注意,象“金属”等一批速度金属乐队在1985年后纷纷崛起,之后象Megadeth、“炭疽”(Anthrax)、“杀手”(Slayer)逐渐使速度金属形成气候。但这些乐队并不是真正的速度金属。

A: 除速度金属外,还有一类重金属比较引人注目,那就是“朋克金属”(Punk Metal),顾名思义,就是在朋克时代产生的重金属,但它的影子可以追溯到60年代末,“艾丽斯·库珀”(Alice Cooper)、伊基·波普(Iggy Pop)和MC5等是朋克金属的先锋,它继承和发扬了朋克的基本思想,用金属乐的演奏技巧和配器方式来宣扬朋克的观点,这使得朋克意识在金属时代里依然能够生存下去。朋克金属的政治意向浓厚,反叛意识远远强于一般的重金属音乐。近几年脱颖而出的乐队有“极端”(Extreme)、Queensryche等。

B: 这里需要解释一下,朋克金属和金属朋克还不尽相同,朋克金属最终还是重金属,而金属朋克则是朋克音乐吸收了重金属音乐狂野、暴戾、失真效果等。但它去掉了重金属音乐的最显著特征:吉他独奏。反过来追求一种原始、粗糙的效果,如“雷蒙斯”(Ramones)、Big Black、Hüsker Dü等。

A: 不管是朋克金属还是金属朋克,都未形成过潮流,我们只能列举出个别代表性的乐队,但这种现象到了90年代却发生了突然变化。进入90年代,摇滚乐形成两种趋势:一种是怀旧,翻唱成风,一种是非主流音乐主流化,其实这都是摇滚乐在今天缺乏创造力的结果。因为缺乏创造力,唱片业炒起冷饭,翻唱蔚然成风;因为缺乏创造力,唱片商把注意力集中在过去无人注目的地下音乐、非主流音乐的身上,试图在非主流音乐上创造商业奇迹。进入90年代,在世界的唱片商和摇滚乐迷把目光不约而同集中在一个地方——西雅图。

B: 是的;对于熟悉美国摇滚乐的人来说,当提到新奥尔良,你会想起爵士乐;提到芝加哥,你会想起穆迪·沃特斯(Muddy Waters)的布鲁斯;提到底特律,你又会想起“摩城”的黑人灵歌;提到纳什维尔,你会想到乡村音乐;提到旧金山,你会想到嬉皮运动、迷幻摇滚;提到纽约,你会想到这座国际都市里的波希米亚式的先锋音乐……那么,提到西雅图,你会想到什么呢?比起以上几个地区,西雅图在过去几十年中似乎没有出现具有代表性的音乐。但到了90年代,一些唱片公司不得不把钱投在这座美国西部的城市,西雅图转眼变成美国摇滚乐的新大陆,几支出色的西雅图乐队——“声响公园”(Soundgarden)、“珍珠酱”(Pearl Jam)、“涅槃”(Nirvana)、“艾丽斯因徒”(Alice In Chains)等把一



A: 章雷; B: 王晓峰

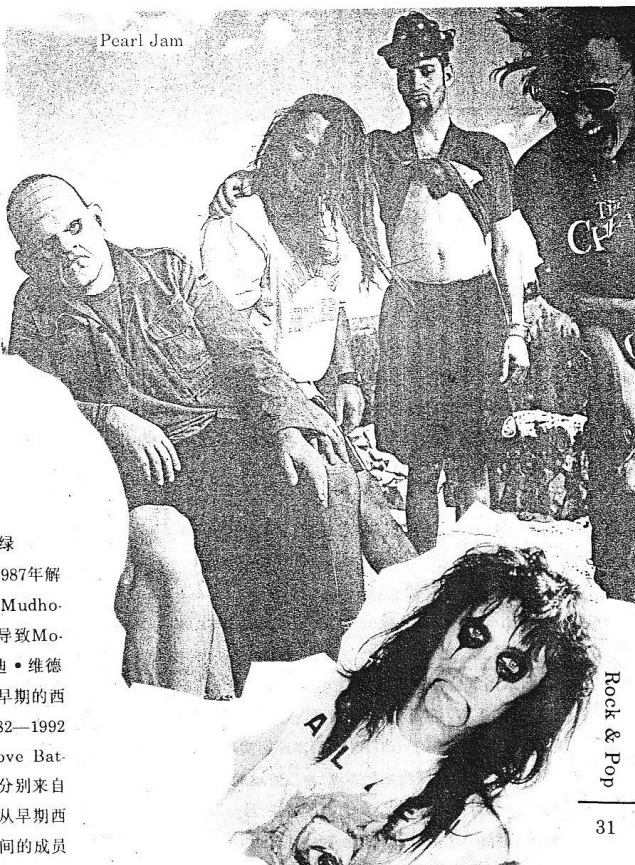
种叫做Grunge的重金属音乐传播到世界各地。

A: 西雅图的Grunge音乐最早出现在1980年,第一支Grunge乐队是The Melvins,这支乐队在1985年曾录制过一张专辑《Deep Six》,但很少引人注意,甚至今天人们也不会再听他们的这个专辑了。1981年,另一支“失灵”(Malfunkshun)出现,这支乐队中最引人注目的是安德鲁·伍德(Andrew Wood),这支乐队在1988年解散之后,伍德又组建了Mother Love Bone。1981年,U-Men乐队出现,但到1987年便解散。其中的两位成员分别去了Love Battery和Monkeywrench。在早期西雅图的乐队中,“绿河”(Green River)是一支比较重要的乐队,该乐队在1987年解散后,其中的成员分别去了Mother Love Bone和Mudhoney。1990年安德鲁·伍德因吸毒过量离开人世导致Mother Love Bone解散。解散后的两位成员与埃迪·维德尔(Eddie Vedder)等组建了“珍珠酱”。还有一支早期的西雅图乐队Skin Yard,这支乐队的存在时间是1982—1992年,这10年间,其中的成员分别去了“声响公园”、Love Battery和Screaming Trees。而“涅槃”的部分成员又分别来自“声响公园”、The Melvins和Screaming Trees。从早期西雅图的重金属乐队中,我们不难看出,各个乐队之间的成员变化很频繁,风格也极其相似。

B: 在80年代,西雅图之声并不象今天这样,没有什么大唱片公司愿与他们签约,他们只能在一些小公司发行一些单曲、EP唱片。进入90年代,“涅槃”乐队的“Smells Like Teen Spirit”的走红,使人们对西雅图的Grunge音乐发生了兴趣。一些大的唱片公司纷纷与Grunge乐队签约,这其中比较幸运的有:“声响公园”、“涅槃”、“艾丽斯囚徒”、“珍珠酱”等。

A: 作为一种重金属风格,西雅图之声与其他的重金属音乐不尽相同,它实际上是发展了70年代的朋克摇滚中的诚实、直接、原始和与传统相对抗的特色,它的音乐来源于70年代的伊基·波普、Mc5、艾丽斯·库珀、“性手枪”等朋克音乐,同时也接受了“黑色安息日”、“艾罗史密斯”、“吻”等70年代的重金属音乐。80年代中期的Scratch Acid、Killdozer、Big Black和Black Flag的后朋克噪音音乐又是西雅图之声的风格来源。因此,这种重金属音乐与任何重金属都不同,冷漠、怪异、狂躁的风格给人耳目一新的感觉。而Grunge的成员的形象也有别于重金属,山羊胡、圆摆衫、花格衬衣,赤裸上身似乎成了西雅图之声的形象标志。

Pearl Jam



Rock & Pop

31

B: 作为一种地域性很强的音乐,西雅图之声已响遍全世界,作为一种区域性的重金属音乐,能在世界上引起如此反响实在不多见。(未完待续)

《MUSIC HEAVEN》 ——全国首家欧美流行乐有声季刊

MUSIC HEAVEN是一本书,栏目有曲目歌词介绍, M.H. NEWS, 音乐纵横, 乐队巨星追踪, CD橱窗, 曲中情, 歌迷档案, 征友专线, 歌迷天地, 图文并茂, MUSIC HEAVEN是一盒带, 收录了每季欧美乐坛最新上榜热歌和怀旧经典金曲, 全面了解欧美流行音乐的面貌, 并以贴近前卫和具有品味为宗旨, 视听相辅。

MUSIC HEAVEN有声季刊盒带版, 邮购12元一期, 已出版1—7期及增刊“Lovin' You”情歌专辑均有可供, 未出8—10期亦可预订, 1—6期已推出CD版, 邮购50元一张, 汇款请寄往: (510405) 广州市广园中路1125号外运大楼710室洪春, 欢迎来信来稿, 电话: (020) 6669665, 欢迎批发, 并征求与电台、杂志社的合作交流与样刊互换, 同时有大量欧美演唱会、奥斯卡经典名片录像带可供, 目录备索(请附回邮邮票)

94年全国招聘特约歌手, 请具备潜质的朋友与我们联系, 同时征集精彩词曲。

Jutlet 1994

对话摇滚乐

十三、隆隆的重金属之声(四)

A: 关于重金属音乐,我们前面谈了不少,不知这重金属的隆隆声是否让人感到吵闹,如果朋友们还能忍得住的话,那么我们这次就介绍一些真正让人震耳欲聋的音乐,重金属的极端——“死亡金属”(或称之为Grindcore)。

B: 六、七年以前,重金属的商业化似乎注定要成为一种无思想、无方向的音乐,但是最近这几年,一些受朋克影响,突破速度极限的乐队(如“金属”),成功地将对唱乐、疯狂的重金属熔于一炉的“信仰破灭”(Faith No More)以及善于制造混乱的一群无赖“枪炮与玫瑰”的出现成了摇滚舞台上的一种新实验,但是,Grindcore的出现改变了过去“死亡金属”的界限。

A: 什么是“死亡金属”?反正你父母肯定不会喜欢。“死亡”(Death)、“毒汁”(Venom)、“恐怖天使”(Morbid Angel)、“尸体”(Carcass)、“杀神者”(Deicide)、“咒语”(Incantation)、“死亡汽油弹”(Napalm Death)、“上帝之躯”(Godflesh)、“遗精”(Nocturnus)、“埋葬”(Entombed)……多么令人胆颤心惊的名字!“死亡金属”是一代人忧虑怒吼,表明了青少年们有些不对劲,不管你父母怎样讨厌它,这是进入金属暴力世界的最后一班火车。“金属”乐队同“死亡金属”乐队相比,他们只是大型现场演出的上帝和流行歌星,“杀手”(Slayer)遇上比它更具虐待狂性质的同名乐队更算不上什么……当你听过“死亡金属”之后,你会感到世界上所有其它的音乐都是轻音乐。

B: 朋克音乐、核心音乐和“激流金属”(Thrash Metal)是通向“死亡金属”天国的路标,“死亡金属”是一种极端得让人无法严肃对待的音乐,这是一种由贱民演奏给贱民听的贱民音乐。它不仅用噪音、先锋古典音乐、爵士乐和工业噪音狠命地刮你已起茧的鼓膜,还用放大器把它们放大,用一种绞肉机般的力量怒吼出来,极端的时代导致极端的音乐,它把侵略和精神错乱的概念用阴森的曲调吼出来,这是里根/布什时代“无望政策”的音轨和基督徒前千禧年的幻觉。

A: 一旦定义了一件事,就不可避免地会有人用各种理由来反对,来自佛罗里达的“恐怖天使”乐队的主唱/贝司手大卫·文森特认为追寻音响上的极端已不再新鲜,“我认为我们是支非常极端的‘死亡金属’乐队,且雄心勃勃,就象许多古典音乐一样,瓦格纳有一支三倍于常规的交响乐队,他这样做仅仅是为了声音的力量,一种摧毁性的力量,就象双低音鼓奏出地震般的音响,这没必要,但这很关,对‘激流金属’来说,你稍有异动,就不再激流了。”

B: 那么,这种丑陋的“死亡金属”源于何处呢?Grindcore又是怎么回事呢?这是一种在音乐途径上对敌意和觉悟充满阴影的追寻轨迹,“忧郁心境”(Blue Cheer)、“黑色安息日”、“雷蒙斯”、“性手枪”、“摩托头”(Motorhead)和“黑旗”(Black Flag)均为其向导,为方便起见,我们从“毒汁”乐队开始,它是英国“新浪潮重金属”的旁系和生子,在1981年的《欢迎下地狱》(Welcome to Hell)和1982年的《黑色金属》(Black Metal)专辑中,建立起这种极端不协调的噪音、齜齜、陈腐的金属和声和充满火药味的陈词滥调,就如“黑色金属”(Black Metal)唱的那样:“我们畅饮圣徒的呕吐物/与垂死的娼妓寻欢/我们吮吸野兽的血/拥有地狱之门的钥匙。”是什么启发了“毒汁”乐队制造出如此噪音?并建立起一种极端呢?没有任何原因,这就是为什么“毒汁”要组建,“康拉德·兰特”(Conrad Lant)这位曾经是“毒汁”的贝司手兼主唱现已组建自己的“克洛诺斯



A: 章雷 B: 王晓峰

对话 摇滚乐

对话摇滚乐 对话摇滚乐

神”(Cronos)的乐手如是说:“我年轻时是个朋克,专听‘性手枪’、GBH和‘沙姆69’(Shame 69),那是我生活中最暴力的时期,剃光头,吸毒什么都干。当英国重金属的新浪潮开始时,我开始蓄发,但一段时间后,我发现这完全是一堆垃圾,我指的是‘铁女’(Iron Maiden)、“撒克逊人”(Saxon)和‘萨普森’(Sampson)等乐队。我觉得该剃掉头发,重新变成朋克。‘毒汁’想做的就是让朋克重新回到乐坛,所以我把极端的音乐、所有的陈词滥调、大型演唱会、皮夹克等等扔进了一个大熔炉,滴出来的就是‘毒汁’。”

A: 这种强烈的嗜血欲启发了瑞士噪音恶梦者“地狱之锤”(Hellhammer)乐队的领队汤姆·C·沃里奥(Tom G.W. arrior)(当时被人称为恶魔屠夫)组建了“冷酷的凯尔特人”(Celtic Frost),该乐队1985年的《To Mega—Therion》可能是最早的先锋金属专辑,其中运用了大量急速刺耳的伸缩喇叭奏出的邪恶的金属和声。让我们看看“毒汁”都浸透到了什么地方:在德国,有“摧毁”(Destruction)、“铁天使”(Iron Angel)、“所多玛城”(Sodom:因邪恶而被上帝罚去的城市)和“创造者”(Kreator);在洛杉矶有早期的“金属”、Megadeth、“黑暗天使”(Dark Angel)和“杀手”;在巴西有以速度著称的“埋葬”(Sepultura);在芝加哥有“主人”(Master);在魁北克的Voivod乐队创造出一种近似荒凉星球的声响;在旧金山湾区有“出走”(Exodus)和“着魔”(Possessed),每一种新噪音,就音乐而言,都比它的前任更极端——从Power Metal到Thrash Metal到Black Metal到Death Metal。

B: 人们一般认为对Grindcore这一名称的命名并加以系统阐述的是“死亡汽油弹”的最初成员贝司手沙恩·安伯里(Shane Embury)。“Grindcore”现在已被承认是“激流金属”的延伸,与此同时,我也一直认为这种音乐会变得流行起来,会影响到许多人,而且它对我来说是种离奇的美。就在这种声响响起,我们就完全进入了来自波士顿的“冷酷的凯尔特人”、“围攻”(Siege)等核心乐队、一些核心和“死亡金属”乐队和一些象早期“天鹅”(Swan)这样的工业噪音乐队,所以,我们可以给这些事编一个大网,至少每小时可编一百英里。“Grindcore”综合了Thrash Metal、核心音乐和工业噪音的基本成分,Grind一词来源于看乐队演出时常用的一句话“That grinds!”(真折磨人)。除了速度因素,Grindcore与美国的核心理念,如“围攻”、“冲击单元”(Impact Unit)或“深刻”(Deep Wound)的音乐并无多大区别。“死亡汽油弹”从早期“死亡金属”中受到一定影响,并运用了早期纽约噪音乐队“天鹅”的一些观点,两者结合起来就是Grindcore,但这个词究竟如何解释谁也说不清楚。

A: 让我们回顾一下80年代初的佛罗里达那块长满棕榈树的荒凉之地。突然成为汽车代理商、快餐店、超级商场和一些有钱的白痴趋之若鹜的地方。你无法相信当时只有15岁,现在24岁的查克·舒尔迪纳(Chuck Schuldiner),这位无可争辩的“死亡金属”之父需要制造一点噪音,或者说原始叫喊疗法。在佛罗里达的金属乐队Savatage、“野蛮”(Nasty Savage)的影响下,舒尔迪纳综合了前“死亡金属”乐队“地狱之锤”和加拿大疯狂速度金属乐队“铁砧”(Anvil)和“兴奋者”(Exciter)各自的特点,并渗透了一点丹麦神秘主义者“恩赐命运”(Mercyful Fate)乐队的反宗教意识,组建了自己的“死亡”乐队,其宗旨非常简单:“成为世界上最重最快的乐队。”早期“死亡”乐队的示范作品“因金属而死”(Death For Metal)、“地狱死亡”(Infernal Death)和“损坏”(Mutilation)为乐队(主要是舒尔迪纳)赢得了一系列合作者。随着地下音乐唱片商和歌迷的增加,“死亡金属”逐渐成为时尚。该乐队早期专辑1986年的《血

淋淋的尖刺》(Scream Bloody Core)和1987年的《麻疯病》(Leprosy)的影响是不容忽视的,它建立起黑暗吉他音调的标准。但乐队组建不久,舒尔迪纳就染上了“简直难以共事”的恶名,这使得他失去了“死亡”乐队应得的成功。该乐队出版了一系列技术精湛的专辑,如1991年的《人类》(Human),舒尔迪纳本人否认难以共事的恶名,“人们会惊奇并取笑,因为他们发现我是多么的难以置信地平常。我非常喜欢普通生活,象遛狗、做饭、看电视、郊游、划船,都是些美好的事情,从不做伤害人的事情,我喜欢动物,甚至想成为兽医,也许会弄块地,种点蔬菜什么的。”

B: 尘世与音乐密不可分,为什么佛罗里达在这几年里爆发出比正常比例多得多的恐怖噪音?原因是佛罗里达是众所周知的老人州,是渡假和有钱闲养老的去处,所以他们想唱这些行将朽木的活尸,而且炙热的天气也使音乐里充满热量。那么,这是否是一种新型的中产阶级朋克摇滚,一种在核心音乐之后产生的新挑战呢?完全正确。“朋克摇滚仍有市场,”纽约的“残酷的真理”(Brutal Truth)主唱凯文·夏普(Kevin Sharp)说,他是《金属狂》和《陈述》杂志的记者,“死亡金属与朋克之间有许多共同基础,许多相同的情绪。”“恐怖天使”的大卫·文森特赞同这种观点:“这是同样的挑战,只是死亡金属在音乐上更胜一筹——就象当年‘黑色安息日’一样。”

A: “这是我们所知的音乐绝境吗?”Grindcore的信条和介绍“死亡汽油弹”乐队的标题便是这样的。该乐队1982年成立,是当时许多“极度”(Crass)乐队的模仿者之一。它是反对撒切尔政府的朋克先锋家,1986年,“死亡汽油弹”推出的第一张专辑《人渣》(Scum),是一部暴烈的二十几首由30秒一首歌组成的超音速冲击波,最典型的例子是3秒中长的“你受罪!”(You Suffer!),大音量噪音——然后主唱李·多里安(Lee Dorrian)大吼一声“You Suffer”结束。强烈的加速度金属和声使这张专辑获得一致好评和取得了十分有影响力的销量,并迅速赢得了“世界上演奏速度最快的乐队”的名声。“耳痛”(Earache)唱片公司(一个专门出版“死亡金属”唱片的公司)的领头人迪格比·皮尔森说:“这张专辑出来得绝对是时候,核心音乐依旧强大,但在这类乐队的音乐中加入真正的开了刃的重金属乐还是第一次。其速度已完全超过了人们所能接受的程度——这就是‘死亡汽油弹’的特质所在。他们仅仅把核心音乐和金属乐放进了一个加速器,没有人能相信它的结果会是这个样子。最基本的,一些唱片公司在‘汽油弹’的最初笼罩下诞生,‘汽油弹’的成员出出进进,‘上帝之鞭’、‘尸体’等都有‘汽油弹’的成员,‘汽油弹’是整个这类唱片公司的中心。”

B: 对于那首3秒钟的“你受罪”,贝司手沙恩·安伯里说:“这是帮助我面对生活方面问题的一种奇特事物。”他是在该乐队采得时间最长的成员(1987年入队),“我不想成为早9点上班,晚5点下班,一周工作6天的普通人,我需要发泄自己的能量,音乐能帮助我。”“死亡汽油弹”的成员不固定,现在的阵容是美国吉他手杰西·平塔多(Jesse Pintado)、米奇·哈里斯(Mitch Harris)、鼓手丹尼·赫雷拉(Danny Herrera)、贝司手沙恩·安伯里和主唱巴内·格里纳维(Barney Greenaway),但这个阵容明天可能又是另一个样子。他们的歌比以前稍长了点(也仅3、4分钟),但简洁的风格依然贯穿于各张专辑,直至其专辑《流放乌托邦》(Utopia Banned)。“死亡汽油弹”的大部分成员来自英国工业重镇伯明翰,它是英国噪音的摇篮,“黑色安息日”就是在这里的酒吧崛起,好,下次我们再介绍几支“死亡金属”乐队。

(未完待续)

Août 1994

十三、隆隆的重金属之声(五)

A: Grindcore的发行地在哪儿? 离伯明翰两个小时路程的诺丁汉, 这就是Grindcore的摇篮, “耳痛”(Earache)唱片公司——专门出产死亡金属的唱片公司就设在这里。该公司拥有大部分有影响的极端主义者, 如佛罗里达的“死亡汽油弹”(Napalm Death)、“恐怖天使”(Morbid Angel)、利物浦的“尸体”(Carcass)、瑞典的“埋葬”(Entombed)、考文垂的“黑色安息日”的效仿者“大教堂”(Cathedral)、工业噪音式的死亡金属“上帝之躯”(Godflesh)和无数冠以Grindcore名称的乐队。“耳痛”唱片公司的老板迪格比·皮尔森及其属下乐队成功地制作和发行了给主流摇滚“极大震惊”的过于野蛮的音乐, 如“恐怖天使”1989年的《疯狂的祭坛》(Altars of Madness)、“尸体”乐队1991年的《Necroticism—Descanting the Insalubrious》、“埋葬”的《暗中的恐惧》(Clandestine)、“大教堂”的《God of Grind EP》、“上帝之躯”的《清除街头不良分子》(Street-cleaner)等等, 无疑是该公司极端经典之作。“死亡歌迷”必宠之物。其公司的名字用意很明显, Grindcore十足的耳痛音乐, 如果你觉得这种音乐吵的话, 那只能说明你太老了。当这种让人感觉自己年轻的音乐引起越来越多的人狂热喜爱时, 这表明许多歌迷对一天24小时、一周7天不停播放的标准摇滚乐, 如AC/DC、“枪炮与玫瑰”最新的作品已感到厌烦, 他们希望听到更符合他们想法和感觉的音

乐, Grindcore无疑是最好的选择。

B: 死亡金属最忠实的支持者及其中心人物是魔鬼撒旦, 这位黑暗中的上帝是从哪里进入这种音乐的呢? 它是灵感还是隐喻? 是宗教领袖还是开玩笑者? 佛罗里达乐队“杀神者”(Deicide)显然认为它两者皆是。该乐队1992年专辑《军团》(Legion)中的一首“超越先知”(Behold of Prophet)用疯狂的速度表达了反宗教的愤怒, 就象罗马教皇的一颗毒瘤。这是一种“恶魔主义”, 也是更加邪恶的预兆。“残酷的真理”(Brutal Truth)的凯文·夏普(Kevin Sharp)对此有理性地分析: “当然, 这是一种安全的反叛形式, 没什么可怕的, 撒旦不会真正出现。”总之, 这确实表明一种“自我确认”合法化的意识, 并非去做《魔鬼圣经》中要求做的事, 而是做一些把你的灵魂从宗教权利、衰微的中产阶级的阴影中拯救出来的事, “无望文化”的唯一出路就是死亡, 就象一些人真的相信2000年世界毁灭的预言一样。

A: 1984年由吉他手特雷·阿泽格索恩(Trey Azagthoth)和理查德·布鲁内尔(Richard Brunelle)组建的“恐怖天使”一直不折不扣地表现出一种凶狠、残暴、野蛮的风格。“阿泽格索恩”, 名字取自苏美尔人的战争之神, 他以在舞台上自残出名, 他经常在舞台上折磨自己并喝自己的血, 他宣称自己是300年前的吸血鬼, 但他又说: “当我在舞台上做一些我想做的事, 并不是出于炫耀和招摇, 这只是我的个性表现, 如果想喝我的血, 那么我就会去做, 我不会觉得有什么奇怪, 我不过做些很平常的事而已。”“恐怖天使”现在对乐

迷来说已不陌生, 《疯狂的祭坛》中的单曲“小礼拜堂里的食尸鬼”(Chapel of Church)中主唱戴维·文森特(David Vincent)以十足的恶魔形象吼出一句“笨蛋, 上帝已经死了!”但与他谈话时, 他更像是谈论一场革命而非寻找撒旦。他对记者说: “我以为人们对流行的东西已感到厌烦, 就象我们看到的, 在政治和教育体系中赶潮流并非最佳途径一样。唯一的出路, 就是违反一点本性, 有时这会讨人烦, 音乐就反映了这一点。”

B: 阿泽格索恩和“恐怖天使”走向一个极端, 但比他们更极端的是“尸体”。这支乐队由原“死亡汽油弹”吉他手比尔·斯蒂尔(Bill Steer)挑头, 他们晦涩的Grindcore的音乐碎片与带有争议性的歌词恰当地贴在一起, “尸体”的有些作品的名称字可能是摇滚史上最难以理解和让人感到不安的, 如“内寄生生物的尸体孵化器”(Cadaveric Incubator of Endoparasites)、“恶性传染在下贱的大众中散播”(Swarming Vulgar Mass of Infected Virulency)和“表皮脱落的腹腔发射”(Excoriating Abdominal Emanation)等等, 举不胜举。斯蒂尔回忆说: “当我们在1987年组建乐队时, 当时的乐队都在写争议歌词, 但那仅仅是些类似恐怖电影的歌词, 对我们来说, 这毫无意义, 它无法对听众产生冲

击力。我们要向人们介绍一些现实主义的东西, 很显然, 也存在一些幻想因素, 因为有些想法过于夸张, 但同时, 它的根植于现实, 这就



是我们为什么要使用一些医学术语。而且，我认为这是幽默的因素所在。我们不用担心当时会去到某种喜剧效果而模仿我们自己。”

A：但最具创新精神的是“上帝之躯”，这支乐队的头面人物是吉他手贾斯廷·布罗德里克(Justin Broadrick)(他也是“死亡汽油弹”和“Head of David”的成员)。这支乐队把令人生厌的吉他段落和奇怪的唱法以及毫无情感的机械节奏编排在一起，但却具挑战性，它的声音是Grindcore美学的典范。尽管这支乐队与其他乐队有着同样的背景和经常在一起巡回演出，但这并不意味着这支乐队和其他乐队一样。事实上，“上帝之躯”在“耳痛”公司常以一种咄咄逼人的姿态与其他乐队相对立。布罗德里克说：“公司的许多乐队很极端，但很糟糕。这只是一种感觉，我们感觉我们不是那种金属乐队，‘尸体’的音乐是强大的，但缺乏真正的方向，他们唱的东西毫无实际意义。我以为我们的音乐看得很远，其他那些乐队已发展到了边缘，风格已成了局限。死亡金属代表一个时代，而且我更喜欢它的原动力，但现在却成了笑料。我不想说‘上帝之躯’实际上只做一些极端的事情，我认为我实际上应该在Grindcore的声音上做出点实践。这就是为什么我认为那些乐队不能持久下去的原因。”

B：但这毕竟是布罗德里克及其乐队的想去。对更多的歌迷来说，死亡金属作为一种“亡命徒”式的音乐，也许很吸引人，甚至出乎意料也吸引大批听众。这样，反过来会左右唱片公司，左右死亡金属音乐的发展方向。巴西的超级死亡金属乐队“埋葬”(Sepultura)已与Epic唱片公司签约，几乎准备打入主流市场。虽说死亡金属是“亡命徒音乐”，但在90年代，一切都变得不可思议，洛杉矶90%的乐迷似乎都开始听死亡金属或其他它重一点的音乐了。

A：那么下一条类似这种反映愤怒与精神错乱的新型音乐的地平线在哪里？许多最好的乐队都在改变他们的声响，英国“失落的天国”(Paradise Lost)乐队的专辑《哥特式》(Gothic)已带有“仁慈姐妹”(Sister of Mercy)乐队的风格；新泽西的Old [原名]“老妇人司机”(Old Lady Drivers)乐队开始接受日本“无浪潮”(no wave)乐队“废墟”(Ruins)和“沉闷”(Boredoms)的影响。无数其他乐队偏向工业噪音乐队“上帝之躯”和“内引”(Ministry)，甚至连一向以死亡节奏著称的“生死簿”(Obituary)乐队都感到有发展的必要。特雷弗·佩尔斯(Trevor Peres)，这位世界上唯一穿“柠檬头”(Lemonhead，一支新

出名的Post—modern乐队)T恤的死亡金属吉他手认为：“我们需要一些新的想法，象‘我血淋淋的情人节’(My Blood Valentine)乐队所做的，很重、很野蛮。”

B：那么什么是音波的极端呢？萨克斯手约翰·佐恩(John Zorn)是一位很可靠的指示者，他与“赤裸城市”(Naked City)、“止痛片”(Painkiller)等乐队合作的作品被“材料”(Material)、“上帝之躯”和“死亡汽油弹”的成员所称赞。佐恩已承认日本核心乐队S.O.B对他有一定影响。他还特意去日本呆了一段时间，与UFO(United Future Orgnization)乐队，“死”(Die)乐队的歌手Yamasuka Eye、“废墟”乐队的成员，噪音吉他手Koji Heino切磋音乐。每一个与佐恩的合作的人，在他看来都是一件乐器，从“超音速青年”(Sonic Youth)的吉他手瑟斯顿·穆尔，到“信仰破灭”的迈克·帕顿，到“残酷的真理”的凯文·夏普。夏普这样评价佐恩：“他是个疯子，他最奇妙的一点是把先锋派音乐完美地融进核心音乐和死亡金属音乐之中。”

A：以后怎么样？谁也不知道。谁会在埃尔德维斯屈屁股的时候想到以后会有“黑色安息日”这样的乐队出来，摧毁了整个关于节奏与布鲁斯的概念；谁又会想到“性手枪”、“黑旗”和约翰·佐恩？也许人的创造力和接受能力是无限的。让我们想想，“涅槃”已达到了4白金，“金属”乐队的唱片已超过了5白金，若在几年前，谁又会信呢？

B：关于死亡金属的部分我们大概只能介绍这么多。说到这里，你是否会提出这样的问题：死亡金属(或者说摇滚乐)为什么会这样？难道越是极端越能表现摇滚乐的精神吗？对于这样的问题，我们在听到这类音乐时也曾想过，也许不少读者对我们介绍的这类“死亡金属”还不是很熟悉，但从这些乐队、歌曲及专辑的名称上可能已有些感觉，这是一种集恐怖、暴力、噪音于一身的重金属(甚至有些已超出重金属的范围)。那么他们为什么这样做呢？首先，这可能是摇滚乐的发展趋势，一种音乐风格建筑于前一种音乐风格之上，摇滚乐的发展越来越重，从原来的节奏与布鲁斯→摇滚乐→重金属→现在更重的重金属音乐，在这一变化过程中，科技水平的进步起着十分重要的作用。其次，我们可以认为这是一种音乐的变态，而导致这种变态的因素来自各个方面，而最根本的原因来自人的心理变态，是人的心理变态在音乐上的反映，它可能是一种音乐实验，也许这种实验最终没有实际意义，但它肯定有一

定效果。在这一前提下，实验就可以不计后果，走向极端；同时，这也是对病态的西方社会的反映，如果你了解为什么恐怖小说畅销、恐怖电影叫座，那么你也也许就明白为什么“死亡金属”流行了。一位西方著名的恐怖电影导演曾这样说：“如果你翻开报纸或打开电视机，看到的总是没完没了的暴力凶杀、经济衰退之类的新闻时，你会想到什么？也许你每一秒钟都置身在这种恐怖的笼罩之中。你唯一的办法就是以恐怖对恐怖，以暴力对暴力，用这种形式换回一种安全感。”对于“死亡金属”乐队来说，人类所无法左右的永恒主题就是死亡，所以面对未来只有悲观和绝望。但是，也许他们每一天都过得很快活，但这每一个快乐一天加在一起却不那么美好。这就是为什么他们总是永无休止地唱着死亡主题而没有一个人主动去死的原因。音乐是激昂的，情绪是悲观的，生活是乐观的，想法是绝望的。发达的工业社会将人的心态扭曲了，于是就有了这种扭曲的音乐。

A：最后我再谈谈对“死亡金属”之噪音的感受。(一)这些乐队的演奏极其朴实，不象普通重金属乐队，在乐器上加许多效果器，或是用点弦、大小泛音等花俏指法。然而他们的音乐一听就是“金属”味，噪而重，从乐器到主唱的噪音都有噪音成份，而且配合巧妙，有种出人意料的效果，并将“金属”这个概念表现得淋漓尽致。(二)这些乐队很突出的一点就是鼓的节奏异常惊人，他们采用双面双槌脚踏，双脚轮踩，其速度之快难以言表。第二是镲(Cymbal)的运用，比一般的乐队快而频繁得多，声音刺耳。第三是鼓的运用似乎代替了普通金属中的吉他独奏，占比重很大。(三)主唱的噪音基本上用“吼”(低)和“嚎”(高)两种，而且大部分主唱用真嗓，而非靠麦克风或录音技术做出来的。(四)反宗教意识非常明显，从乐队名到歌名，大量涉及宗教名词，晦涩难懂，内容多涉及死亡、虐待、精神错乱、人格分裂、道德危机等等。总体上反映了人类社会的阴暗面，所以这种音乐本身也显得黑暗、丑陋，就象死尸散发着恶臭一样。(五)封面设计充满血淋淋的人体残片，或是人的肌肉神经解剖图，或是被钉在十字架上的死人，或是恐怖电影中的恶魔形象，一看就让人不自在。(六)每个专辑都象流水一样，没有任何停顿、喘气的机会，鼓手自始至终快速击打，贝司和吉他发出巨大刺耳的爆炸声，主唱的高低兽吼都让人感到无法忍受，这是对人类听觉系统的巨大考验(摧残)，当你摘下耳机时，会有一种如释重负的轻松感。(七)没有性和毒品的成份。

对话摇滚乐

A：章雷；B：王晓峰



十三、隆隆的重金属之声(六)

A: 在摇滚乐中,朋克和重金属是两种反叛性、破坏性极强的音乐,因此,它们之间有着许多共通之处,出现“金属朋克”和“朋克金属”就证明了这一点。比如,他们都是白人音乐,都有狂暴的吉他,强烈的情感宣泄和对社会的蔑视。但在如何引导反叛精神上发生了分歧:朋克音乐的世界观趋向于厌倦生活的虚无主义,对未来不抱希望,所以你会听到“性手枪”声嘶力竭地喊着“你没有希望”;但重金属表现了一种最低限度的乐观主义:诚然,生活欺骗了我们,但它不是生活的全部。总之,重金属使歌迷们觉得,不管生活是好是坏,乐队总是和人们站在一起的。正如“范·海伦”所唱的那样:“每个人的愿望,也是我们的愿望”。或“圣徒犹大”所唱的:“只要团结起来,我们永远不会跨掉。”重金属团结了那些患有青春孤独症和中产阶级无聊症的人们。

其次,在发展过程中,朋克音乐因其走向过分的极端,使其在历史上的辉煌被限定在某一个时代,暴戾的音乐被一种颓废的情绪所弥漫;而重金属的暴戾色彩则与日俱增,成为一种世界性的音乐。

B: 但重金属的争议也与日俱增,我们经常听到这样一种批评:即重金属不是音乐,仅仅是噪音和失真。表面上看确是这样,爆炸式的噪音使人感到,音乐似乎发自内心的体内而不是体外,仿佛是

从一个人自己的五脏六腑中射出来的。重金属把噪音作为一种技巧,就象古典音乐作品利用管弦乐的音调和音色一样。如果失去它特有的音色和音量,一个重金属乐队最多只是一个有鼓手和吉他手的四重唱组。一个古典交响乐队与一个弦乐四重奏组的最基本的区别就在于弦乐器的组成和音色。总之,一系列偶然是对这种噪音在听觉上的解释。随着鼓膜变得麻木,声音也随之减轻,变成了幻想曲。

A: 事实上,在重金属中,这种噪音并不是偶然或随意的,它们是由演奏者认真地控制着的。噪声是从音乐中来的,如果你对这种风格很熟悉且有足够的了解,你同样会觉得这种结构形式是值得欣赏的,虽然它也许不如一支交响乐队那么优美,但你绝对会被它那咆哮、尖叫的演唱和噪声般的吉他所具有的强大表现力所感染。然而对那些没有同情心的人来说,重金属只是“无价值的声响或痛苦的噪音”。可不管怎么说,这句话也是上个世纪“维也纳音乐建立中心”对理查德·瓦格纳音乐的评价。迄今为止,重金属吸收了很多很多音乐技巧,从而创造出一种全新的音乐语言。在表现上达到极少数浪漫作曲家才能达到的水平。

B: 重金属最基本的音乐原理基于“和弦的震撼力量”,更确切地说是“和弦的力度”。但是因为重金属很少包括有三和弦,所以它事

实上并不能真正算是和弦,那是调式的间歇与反复通过有选择性地加进大调与小调和弦。这样基本的技巧却创造了古典音乐没有的但又是非常和谐的转调(声调的抑扬)。关于和弦,可以追溯到公元600年,在约翰·克鲁格的《音乐大纲》一书中提到,“各种风格的和弦包含了充满感情、富有诗意的内容”。在18世纪和19世纪,古典音乐作曲家正专注于全音阶的大调和小调的和谐发展,同时创造了大量作品。但那时的旋律之简单使“吻”乐队对之不屑一顾。而浪漫主义则采用其它的音阶调式来制造出中世纪的神秘主义气氛,当时的李斯特、帕格尼尼是这类音乐的权威,尤其是帕格尼尼,常常被重金属乐队中的吉他手模仿,因为把他的音乐变成吉他的和弦容易一些。这对重金属乐队来说是非常合适的,因为这样一来他们在整首歌上花的工夫就会少许多。结合强烈的背景节奏,布鲁斯基调的早期摇滚慢慢过渡到了50年代流行音乐的旋律和调式的雏型。但随着摇滚乐的发展和成熟,它也慢慢加进了新的变调、音程的噪音特色。

A: 在70年代重金属全盛期,一些具有创新精神的乐队加进了不少新的先进的技巧。重金属从各种可能的地方汲取养料,来扩大自己影响。它是一种民间艺术,不是阳春白雪,你在学校里是学不到的。你听重金属,模仿它然后加进一些自己的东西,诸如一部恐



怖影片中的一段插曲。帕格尼尼的一个和弦，你最喜欢的一张唱片中的一个伤感的小节。就这样，重金属不断补充它的特色和技巧。当然，更多的人在听重金属音乐时很少注意这些，往往只是在它喧闹的音乐面前寻求一种感官的刺激浅尝辄止而已。但重金属的创新由于听众保守的习惯而受到限制，十个听重金属的人恐怕有九个是寻求一种刺激和发泄。他们对风格的创新和某些技巧的运用兴趣并不大。如果一个乐队的风格太超前，它的歌迷就会抛弃它。“圣徒犹大”乐队是个很好的例子，他们在1986年《涡轮》(Turbo)这张唱片中彻底改变了原来的风格而遭到了嘘声和销量极低的命运，这就迫使他们在1988年的下一张唱片《砸下去》(Ram It Down)中回到老路上。所以，对大多数重金属乐队来说，一旦它受到欢迎，那么也意味着它的风格定了型，创新也许只会出现在下一个还没出道的新金属乐队的身上。

B: 关于重金属音乐，我们已经谈了很多，这主要是因为重金属音乐是摇滚乐中最具代表性和最庞大的类别，加之目前对重金属音乐感兴趣的人很多，所以我们有必要多费些笔墨更全面地介绍一些重金属的情况。尽管不少人在听重金属时仍停留在听热闹的角度上，但我们希望能给读者提供更多有关重金属的信息，以便从正反两个方面了解重金属音乐。(未完待续)

〔题记〕 无论是大都市灯火辉煌的万人体育馆，还是小县城简陋不堪的露天影院，抑或是偏远村庄里挤满一张张红扑扑笑脸的乡间礼堂，张咪的一举一动、一颦一笑，无不透出千般妩媚，万种风情，让人难以抗拒，更难以忘怀。其实，生活中的张咪远不如舞台上那般风姿绰约、清纯洒脱。仔细凝视她的眼睛，你会发现这双弯弯的本该是含笑的眸子正向你哀哀倾诉。

长期漂泊不定的生活，多年来坎坷不平的经历，除了练就她一付动听的歌喉外，更磨练了她不断挑战自我的性格。两年前，她以不加润饰、不改错别字的文笔出版了自传《偷哭的心》，现在，她又将《偷哭的心》改编成10集电视剧《孤星》，并自己担纲主演。但是，你可别以为张咪是个坚强无比的女人，其实她的个性中也充满着脆弱和自卑，否则，她怎么会说：我是没有资格写自传的…… (金柱)

每当我回首往事，仔细品味我走过的一步一个脚印的时候，就会发现在自己并不漫长的生命历程中，竟有着与我的实际年龄很不相称的一番经历。在以往的岁月里，这些生活的艰辛和曲折曾经给我带来痛苦和困惑，而现在，我却觉得这种人生的经历是一笔十分难得的精神财富，是取之不尽用之不竭的艺术创造的源泉。

说实话，我是没有资格写自传的，因为我所谓的成就就那一点点，当我产生要把自己的故事拍出来的想法时，连自己都觉得很奇怪。我想生活中每个人都有属于自己的故事，我并不想向谁诉苦，我只想通过我的故事告诉我的同龄人：不管你的出身有多贫寒，你生活的环境有多艰苦，只要你心中有一个目标，有一个信念，你就有希望获得成功！

至今我还清楚地记得我和编剧、导演4天4夜的长谈，我把自己的心情和故事毫不保留地讲给他们听，我的诉说感染着他们，牵动了他们的心，我也是第一次那么仔细地回想我所做过的一点一滴。有人曾经问我：“为什么要把自己演给别人看呢？”或许这就是我的性格，好象我喜欢的颜色：黑和白。我向往真诚，向往人与人之间坦诚，可是这种向往时常会让我觉得苍白无力。

拍电视剧《孤星》光前期准备工作就进行了一年多，在经历了几次挫折之后，我真想放弃，因为我瘦弱的双肩负担不起那种重荷。

不知何时我的心才肯踏实下来，不让我感到有太多的不安。真的，我非常不安，为电视剧的资金不安，为拍摄不安，为自己的表演不安，更为播出的成败不安。在摄制组里，我象个没有长大的孩子，觉得什么都好奇，什么也不懂，并且经常会问一些很可笑的问题。在摄制组这个大家庭里，我感到十分温暖，在这里我这个漂泊多年的人终于找到了“家”，有了非常爱我的“妈妈”（剧中饰演我母亲）。在这个摄制组里，我也知道了影视工作者的艰辛，每天早出晚归，甚是辛苦。我是个早晨贪睡的人，但拍完这个戏，7点钟以后我再也睡不着了。

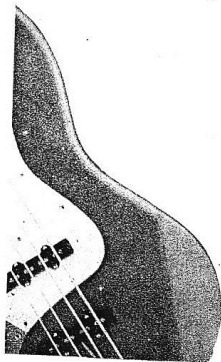
在拍这部电视剧时，我的好友萨仁高娃和中军谊都放下手头的片子，前来给我助阵，令我非常感动。

眼下，我反复告诫自己，无论我的故事播出后产生什么样的反响，都不重要，重要的是我又用心地做了一件事，多了一场体验和收获。最后要说一句：用我的真心握你们的手，我会加油的！

其实我是没有 资格写自传的 ——张咪



Octobre 1994 (Dernier numéro)



對話搖滾

十四、结束语

尽管这期文章的标题还叫“对话摇滚乐”，但实际上只有我一个人在“对话”，我想，“对话”到这期也该划上一个句号了。不知不觉，“对话”已两年有余，两年来，我们一直被摇滚乐“纠缠”着。回顾这两年多的经过，真是感慨良多，现在把这两种各种各样的感受记录如下，算作“对话”的结束语吧。

出于对摇滚乐的兴趣，我认识了许多朋友，通过《音像世界》，我认识了章雷，章雷是我认识的摇滚朋友中较特殊的一个，他是一个超级摇滚演说家，他介绍起摇滚乐来引经据典，绘声绘色，让人总有一种听过他介绍的摇滚乐就想跑到商店里去买他介绍的唱片。认识章雷对我来说是个幸运，因为当时我们对一些比较偏怪的音乐都很感兴趣，总有种相识恨晚的感觉。

1991年夏，当我们定下选题，开始操作时，才真正体验到“万事开头难”的道理。我们的初衷是：向读者介绍摇滚乐史上一些比较出色、有代表性的摇滚乐，而且是避开以往那种按时间顺序介绍的方式，在一种大的时间线索下将摇滚乐分成几个板块，突出风格和流派。当时唯一的目的就是通过这个选题向读者介绍一些真正的摇滚音乐，让人们开阔一下视野，别老是盯着排行榜上的畅销金曲。因为多年来我们对摇滚乐的介绍一是太少，二是缺乏系统，以至于我们无法了解西方摇滚乐的全貌。

操作起来确实困难重重，大的框架确定了，但细节上处理却出现很多的麻烦，我们必须找到要介绍的内容的文字、音乐资料，无论从感官上还是理性上都要有全面的了解，而我们手上掌握的资料实在有限，我和章雷想方设法进行收集，同时一叠叠资料源源不断地从《音像世界》寄来，以保证我们对话的顺利进行。

但一些客观因素又使我们不能顺利地“对话”。首先是1991年7月，章雷回杭州工作，我们无法面对面地交流，只能靠书信、电话联系，“对话”成了“南北对话”。为了第一章“对话”，我们反复开了好几个头，都觉得不满意，时间在一天天地过去，终于，我们给“对话”开了个头，正当我们兴

致勃勃地对话下去时，我又得了重病，一休便是半年。就在医生告知我恢复健康的同时，章雷也告知我他将赴欧洲工作，他走得匆匆，临走时也没见上一面，只是电话里交待了几句话，而他到了欧洲之后，因工作繁忙，一直没有通信。收到他从国外发来的第一封信时，他告之那里的人根本没有工作和休息的概念，有时半夜也要爬起来工作，大概只有到了圣诞节才有时间休息一下。从那时起，“南北对话”变成“东西对话”。收到章雷的信是92年12月份，而《音像世界》已开始从当年5月份开始连载“对话”了，而我们的联系实在不方便，信件一来一去就要一个月的时间，两年来，我们就是在这种情况下艰难地完成我们的“对话”的。

和每一位读者一样，我们在搞“对话”时，感觉也是很新鲜的。尽管出现很多困难，我们也必须对几十万读者负责，正因为这样，我们感到了很大的压力。

在“对话”的内容中，我们尽可能回避掉一些人们早已熟知的内容，但尽管如此，我们还是无法避免。比如在介绍“披头士”、“滚石”和鲍勃·迪伦时，我们本打算从一个比较新的角度介绍这几个在摇滚乐史上比较重要的歌星，比如“披头士”对后来摇滚的影响，他们的出现使多少歌星无法走红，他们的出现又使多少人成为歌星；还有鲍勃·迪伦，想介绍他的东西太多了，但由于篇幅、资料等原因所限，我们在介绍时还有许多没谈出来的。当时我们引用了《伊甸园之门》一书中的观点，觉得这本书对60年代摇滚论述得很细致，但现在看来，此书的作者完全是站在学院派立场上对60年代摇滚作了一番肢解，使人无法了解摇滚乐的全貌，对我们了解摇滚乐毫无益处。因此，我想通过这次机会告知每一位读者，尽管莫里斯·迪克斯坦是一个出色的学者、教授，但他却是个蹩脚的摇滚乐评论家，摇滚乐被他局限得太大了。同时我们也引用了《光荣与梦想》和《西方社会病》中的一些内容，《光》一书作者只是纪实地叙述了60年代美国社会生活的全貌，而且流于蜻蜓点水，也许他只是个新闻记者，站在记者的角度去分析每一件事情，他对摇滚乐不可能作深入细致的分析。我曾经听过不少人说这两本书在中国很流行，尤其是在摇滚圈内，甚至有人对我说这两本书是摇滚乐入门之作，如果是这样那未免太惨了点，其实这两本书的作者对摇滚乐都没作出恰当的评价，60年代的摇滚乐太出色了，而我们介绍的又恰恰不多，这是一个遗憾，但愿以后我们能有重展60年代摇滚乐的风采。

在“对话”过程中，最困难的是对内容进行编排。我们试图按风格、流派逐个介绍，这样读者可以一目了然，但问题出现了，怎么分类？摇滚乐的发展变化是没有界限的，布鲁斯与摇滚的界限在哪儿？摇滚与硬摇滚又如何区分？朋克与后朋克是哪一天分开的？后朋克与新浪潮音乐之间又是怎么回事？而这些界定的标志又是哪支乐队，哪一首歌？我们感到很棘手。如果按时间的顺序去做，可能不会出现这个问题，于是我们查阅了大量的资料、辞书，希望从西方摇滚评论家的笔下找到答案，但结果让我们很失望，每一位评论家都有一套自己的理论、观点，每个人的理论都能自圆其说，每个人的观点都存在矛盾，每个人所站的角度都不一样，每个人都讲得头头是道，因此也没什么权威可言，因为摇滚乐本身就是不固定的，每位摇滚乐手在创作、演绎音乐时绝不会考虑自己是什么风格，他们只管凭着自己的感觉去做。摇滚乐不是理论，摇滚乐手们所做的就是把一些东西展示给人们，至于理论上的分析，那都是些好事者干的。在“对话”中，我们充当了一回好事者，我们把握的尺度是把一些风格、特点比较一致，或者某一时期、某一地域的音乐现象分门别类地介绍出来，但这种做法并不是最科学的，分类的局限使许多音乐没能介绍出来，这是十分遗憾的。

摇滚乐，不管在何时何地，它一直存在着争议，也正是这种争议性，方便它有着很大的魅力。我认为，对于摇滚乐，否定也好，认同也罢，今天我们已无法回避它了，我们非常有必要了解摇滚乐，无论你喜欢它还是憎恨它，无论它是好还是坏，我们只有通过了解，方能比较客观地认识它，简单地认同或否定是很容易的，但也是很愚蠢的。我们可以给摇滚乐作出许多注解，因为它是表现人的情感和思想的东西，它直接地表现了人与社会冲突的关系。尽管我们对话了两年多，但对摇滚乐的介绍也仅仅是九牛一毛，但如果我们能抛砖引玉，使人们在欣赏之余还能对摇滚乐有一份思考的话，我们也心满意足了。

我不希望“对话摇滚乐”仅仅成为一个“购物指南”。一次我出差去外地，见一家音像商店将所出售的磁带唱片分成三六九等，价格有高有低，一问便知，那些高价的是“对话”中介绍过的，我无奈地摇头，我们对摇滚乐的了解太少了，如果没有人介绍，是不是就一钱不值了？

隐性广告的作用实在很大，这也使不少人去盲目地追求一些流行的东西，我一直认为，听摇滚乐和听流行歌曲不一样，听流行歌曲只用耳朵去听便可以，你可以

樂

• 王晓峰

有心无心地听，而听摇滚乐则要用心去听，摇滚乐象是一本由浅入深的书，你用心听会感觉它很厚，不用心会感觉它很薄。如果你想全面了解摇滚乐的话，可先从比较商业性的音乐入手，一点一点往不商业的音乐靠拢，在你不断扬弃的过程中你会发现许多奇妙的音乐；或者你从最新的音乐听下去，由此上溯听到最老的摇滚乐去，这样你会了解摇滚乐的来龙去脉。

摇滚乐的好与差和你欣赏的层次没关系。在我们介绍的摇滚乐中，有些我们认为很好的音乐未必你听着就舒服。曾经有不少人对我讲，看了我们的“对话”后照方抓药地找来一些音乐去听，说这音乐特棒，但就是找不到感觉，有人曾问我：“你介绍Grateful Dead是迷幻摇滚，我怎么听着一点也不迷幻？”我只能告诉他：“你在这个时代是清醒的，迷幻在那个时代是飘在音乐的外面的。”我想我们的“对话”最终还是以知识性、常识性为基础，我们只希望能开阔一下人们的视野，让人们知道有更多、更好的摇滚乐存在。摇滚乐是自由的，欣赏摇滚乐也是自由的，没必要在你不了解或不喜欢的摇滚乐面前叶公好龙般地肃然起敬，那么多受罪呀。

对于连载两年多的“对话”我想更多地谈一谈它的缺憾之处。首先，当每期你看到许多熟悉或陌生的名字时，也许会觉得它的信息量很大，其实我们只介绍了极少的一部分，还有许多精彩的音乐等着你去听；其次，由于我们第一次尝试，缺乏经验，每次都有遗憾的地方，介绍时也难免挂一漏万；再次，由于多方面原因所限，许多音乐我们没有介绍，比如布鲁斯音乐的发展，以及和它有关的福音音乐、灵歌，还有民歌摇滚、朋克、电子乐、后朋克、工业噪音、非主流音乐、后现代音乐、核心音乐等等等等，我们希望以后能通过另外一种方式补偿给读者。还有尽管我们起的名称叫“对话摇滚乐”，但实际上只是一种形式上的对话，缺乏真正的对话气氛，因为我和章雷没有机会面对面地进行真正的对话。

带着种种遗憾，我们的“对话”就要暂时告别读者朋友们了。两年来，在许多熟悉和陌生的朋友的关心和支持下，“对话”才得以顺利完成，我代表远在异国他乡的伙伴章雷对各方朋友的鼓励和支持，对《音像世界》杂志不吝这么多的版面给我们提供这么优越的机会致以最真挚的谢意。

也许朋友们两年来都看累、看烦了，我也就在此搁笔了。

再见，但音乐还与我们同在。

(全文完)

A

风花雪月，十足感性的东西，令人有想触摸的愿望。

于是，你用年少的痴狂去拥抱它——温柔的幻影。

你得到了什么？你越是贴近它，越是堕入了一种清冷的空茫中。

然后，那神秘的东西在它出现的地方消失了。

从此在你的心底，却永远地多了一段秘密的隐痛。

——这，就是“那一场风花雪月的事”了。

是啊，“那一场风花雪月的事”，一份青春的精致纪念品，这说时已是平静从容如同别人的故事。一切悲欢都被优美而朦胧地隐去了，仅飘动着清淡的伤感，空灵如同水墨画里的大片留白。

儒雅谦和的周治平长于这类纤丽婉约的题材，我并不觉得奇怪。B 诸多词家中，周治平实在是与众不同。只可能是周治平吧，能够如此舒展地将一种情感演绎得这般悠远蕴藉，绵长又有点青涩。从“寂寞的眼”、“我和我追逐的梦”到“苏三起解”，这种风格一以贯之地延宕下来了。

周治平画意境的才能是出众的。他很善于从古典情绪中捕捉现代新意，又以极细腻的心思推敲韵律，并将情感加以低调处理。这多少令我联想起宋代的一位词中高手，被词评家称作“古之伤心人”的那位——晏几道，个性、语言都象，所谓“落花人独立，微雨燕双飞”，正可道出他们一致的审美趣味。

周治平精心挑选有灵而好看的事物入词，把一种情调渲染得无处不在，有时甚至让我顿生“过犹不及”的感觉。但我知道，我无法拒绝的是这一种极雅致极细腻忧伤。

“日光和星子，玫瑰花瓣和雨丝，温柔的誓言、美梦和缠绵的诗”，一些烂熟的名词，重组后却有了特别的效果。太熟悉了以至不能相认：“有没有机会重来一次？”“有没有呢，好一个‘痴情人’的‘痴情语’，谁能够从容应答？”

风花雪月是什么呢？难道它们以温婉娇柔的姿态隐瞒了生存的实质？为什么埋怨自己误入青春陷阱？为什么不觉得这一刻我们如释重负抛弃的东西，会是多年以后不可收拾的遗憾？

C 不可遏制的怀旧情绪，常常氤氲一样漫上来。

好些年前，看过一部片子《德克萨斯州的巴黎》，粘稠的音乐和色彩强烈的画面，在我以为，是一种感伤美的极致。为追随一种过去的、不存在的东西，那人寻觅得多么艰难！就象那时我们某种一厢情愿的行为，不需要什么理由，也不需要任何指向未来的意义。就在那时，青春逃逸得多快啊！

风花雪月，这柔弱无骨的东西，满含青春的疲惫与热情，构成了一个年代最初和最后的浪漫，在人们的叹息里，静静地生长、老去，周而复始。

D 而爱情呢？

爱情象一种特别娇贵的布料，稍不留神便走样了。历史上流传下来的爱情剧，仔细想想都还有点可疑，但还是“宁信其有”吧——“前生来世都是动人的故事”。

而今生今世呢，顶多只有片断的形式，或者有赖于记忆的重塑了。

因为犹豫，因为胆怯，因为患得患失，我们一再与之无缘。“坐爱情的两岸看青春的流逝”，是谁的过错？

是什么终于使那一种清纯的情感蜕变成了琐碎和交易？

面对现实，是不是说，就必须牺牲掉潜藏在心底的那份真切、深情的感觉？

E 一直有这样的感觉，周治平是一个唯美的歌手，但你是难以介入那种纯粹的，除非你抛却所有的虚情假意；你说不准什么时候需要这种歌声和情

(接下页)



风花雪月周治平

音乐语

37

• 准星

2. Liste sélective des principales revues de musique populaire dans les années 1990 en Chine⁵⁴³

Shanghai 上海

Yinxiang shijie 音像世界 [Le monde des sons et des images]

Parution du premier numéro : Octobre 1987

Beijing 北京

Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky)

Parution du premier numéro : Mai 1995

Shijiazhuang 石家庄

Tongsu gequ 通俗歌曲 [La musique populaire]

Parution du premier numéro : Janvier 1999

Wo ai yaogun yue 我爱摇滚乐 (So Rock! MAGAZINE)

Parution du premier numéro : Décembre 1999

⁵⁴³ Il existe bien entendu de nombreuses revues de musique populaire en Chine depuis la fin des années 1980, qu'elles soient officielles ou *underground*. D'ailleurs depuis l'arrivée d'Internet en Chine, de multiples revues numériques sont apparues. Nous avons seulement énuméré ici les revues de musique populaire imprimées, localisées dans les principales villes chinoises. Elles étaient également les revues les plus importantes et les plus répandues parmi les amateurs pendant les années 1990 en Chine. Pour un aperçu général et plus précis sur les revues de musique populaire en Chine depuis une vingtaine d'années, voir l'article en ligne intitulé « Ni haizai kan yaogun zazhi ma? Xie zai dalu feizhuliu yinyue zazhi ershinian zhiji » 你还在看摇滚杂志吗? 写在大陆非主流音乐杂志二十年之际 [Tu regardes encore les revues du *Yaogun*? Au vingtième anniversaire de la parution des revues de musiques alternatives en Chine continentale], <http://voiceweekly.blogbus.com/logs/32573734.html> (consulté le 16/12/13).

Guangzhou 广州

Yinyue tiantang 音乐天堂 (Music Heaven)

Parution du premier numéro : Septembre 1992

Pengke shidai 朋克时代 [L'Âge du *Punk*] (Hors-série I. de la revue *Music Heaven*)

Parution du premier numéro : Juin 1998 (3 numéros au total)

Shengshi yaogun 盛世摇滚 [La gloire du *Yaogun*] (Hors-série II. de la revue *Music Heaven*)

Parution du premier numéro : Octobre 1998 (2 numéros au total)

Ziyou yinyue 自由音乐 [La musique libre] (combinaison des deux revues précédentes : *L'Âge du Punk* et *La gloire du Yaogun*)

Parution du premier numéro : Octobre 1999 (3 numéros au total)

3. Répertoire des titres de chansons populaires « européennes et américaines » (*Oumei liuxing yinyue* 欧美流行音乐) choisies par la revue *Yinyue tiantang* 音乐天堂 (Music Heaven) (numéro1 - 15, 1991-1997)⁵⁴⁴



Couverture du recueil de la revue *Yinyue tiantang* 音乐天堂 (Music Heaven), Vol.1 - Vol.15, Jiangxi wenhua yinxiang, 2004.

⁵⁴⁴ Internet est arrivé en Chine à partir de l'année 1997, et le nombre d'internautes a depuis lors augmenté d'une manière phénoménale. Concernant la source de ce répertoire des titres des chansons issus des cassettes fournies à chaque numéro par la revue *Music Heaven*, voir <http://baike.baidu.com/view/14129.htm> (consulté le 17/12/13).

MH CD 1

1. Bryan Adams - Everything I Do, I Do it For You
2. Ronan Prteey - Woman
3. Seals & Crofts - WindFlowers
4. Paula Abdul - Rush Rush
5. Lobo - I'd Love You to Want Me
6. Michael Jackson - Black or White
7. Eric Clapton - Tears in Heaven
8. Vanessa Williams - Save the Best for Last
9. Terry Jacks - Seasons in the Sun.
10. Mariah Carey - Make it Happen
11. Kenny G - Songbird
12. Michael Jackson - Heal the World
13. Bobbie Gentry - I'll Never Fall in Love again
14. Chicageo - If You Leave Me now ...

MH CD 2

1. Boyz II Men - End Of The Road
2. Martika - Toy Soldiers
3. Richard Marx - Harzard
4. 原由子 - The Journey Of Flowers
5. Righteous Brothers - Unchained Melody
6. Cathy Dennis - Too Manny Walls
7. Michael Bolton - Missing You Now
8. Enya - How Can I Keep From Singing
9. Jon Secada - Just Another Day
10. Shakespears Sister - Stay
11. Santa Esmeralda - You're My Everything
12. Simply Red - For Your Babies
13. Richard Marx - Endless Summer Nights
14. New Kids On The Block - I'll Be Loving You Forever

MH CD 3

1. Whitney Houston - I'll Always Love You
2. Gregonian - So Sad
3. Wilson Phillips - You Are In Love

4. Snap Rhythm - Is A Dancer
5. 滨田省吾 - Sentimental Christmas
6. Annie Lennox - Why
7. Patty Smyth - Sometimes Love Just Ain't Enough
8. TLC - Baby, Baby, Baby
9. Simon & Garfunkel - Scarborough Fair
10. Tears For Fears - Sowing The Seeds of Love
11. Roxette - It Must Have Been Love
12. Pet Shop Boys - Always On My Mind

MH CD 4

1. Peabo Bryson & Regina Belle - A Whole New World
2. The Beautiful South - Bell-Bottomed Tear
3. Guns N' Roses - Don't Cry
4. Color Me Badd - I Wanna Sex You Up
5. 中岛美雪 - Rouge
6. Bobby Brown - Humpin' Around
7. Duran Duran - Ordinary World
8. Prince - When Doves Cry
9. Bangles - Eternal Flame
10. Madonna - Bye Bye Baby
11. Roberta Flack - Killing Me softly With His Song
12. Tom's Diner

MH CD 5

1. Vanessa Williams & Brian McKnight - Love Is
2. Shanice - Saving Forever For You
3. Snow - Informer
4. Silk - Freak Me
5. Sting - PROLOGUE (If I Ever Lose My Faith In You)
6. East 17 - Gold
7. Pink Floyd - Another Brick In The Wall
8. Dire Straits - Brothers In Arms
9. Bertie Higgins - Casablanca
10. Glenn Frey - The One You Love
11. 前田亘辉 - 给不能哭的你的情歌
12. Elaine Paige - Memory

MH CD 6

1. Dusty Springfield - Windmills Of Your Mind
2. UB 40 - Can't Help Falling In Love
3. K.d.lang - Constant Craving
4. Tina Turner - I Don't Wanna Fight
5. Whoopi Goldberg & The Sisters - I Will Follow Him
6. Rod Stewart - Your Song
7. Janet Jackson - That's The Way Love Goes
8. Boy George - The Crying Game
9. Tori Amos - Silent All These Years
10. Bon Jovi - Keep The Faith
11. Southern All Stars - 真夏の果实
12. Destin - Scorpions

MH CD 7

1. Sting / Bryan Adams / Rod Stewart - All For Love
2. Meat Loaf - I'd Do Anything For Love (But I Won't Do That)
3. Mr. Big - Wild World
4. 4 Non Blondes - What's Up
5. Runaway Train - Soul Asylum
6. Aerosmith - Cryin'
7. Air Supply - The Vanishing Race
8. Don McLean - Vincent
9. Eagles - New Kid In Town
10. Ace of Base - All That she Wants
11. Billy Joel - The River of Dreams
12. Pearl Jam - Alive

MH CD 8

1. Celine Dion - The Power Of Love
2. All 4 One - I Swear
3. Mariah Carey - Without You
4. Richard Marx - Now And Forever

5. Take That - Babe
6. Enigma - Return To Innocence
7. Queen - Somebody To Love
8. Garth Brooks - The Thunder Rolls
9. Toni Braxton - Breathe Again
10. Regine & Jacky Cheung - In Love With You
11. Nirvana - Heart - Shaped Box
12. Neil Young - Philadelphia

MH CD 9

1. Big Mountain - Baby I Love Your Way
2. Wet Wet Wet - Love Is All Arond
3. Lisa Loeb & Stories - Stay
4. Joan Baez - Famous Blue Raincoat
5. Elton John - Can You Feel the Love Tonight
6. Annie Lennox - Love Song for a Vampire
7. Nancy Sinatra & Lee Hazlewood - Summer Wine
8. Marvin Gaye & Diana Ross - You Are Everything
9. Erasure - Always
10. The Knack - My Sharona
11. Rolling Stones - The Worst
12. Sinéad O'Connor - You Made Me the Thief of Your Heart

MH CD 10

1. John Lennon - Imagine
2. The Cranberries - Zombie
3. Frente! - Bizarre Love Triangle
4. The Beautiful South - Especially For You
5. REM - Everybody Hurts
6. Depeche Mode - Leave In Silence
7. Dionne Warwick with Elton John, Gladys Knight & Stevie Wonder - That's What Friends Are For
8. Grant Lee Buffalo - We've Only Just Begun
9. Sinéad O'Connor - A Perfect Indian
10. Cyndi Lauper - True Color
11. Bjork - Play Dead
12. Soundgarden - Black Hole Sun
13. The Doors - Light My Fire

MH CD 11

1. October Project - A Lonely Voice
2. Scott Mckenzie - San Francisco
3. Dolly Parton - Silver And Gold
4. Peter Gabriel - Red Rain
5. Dan Fogelberg - The River
6. Beverley Craven - The Winner Takes It all
7. Roy Orbison - A Love So Beautiful
8. Sheryl Crow - Strong Enough
9. Julio Iglesias - Song of Joy
10. Mary Chapin Carpenter - Stones In The Road
11. Bonnie Rait - Longing In Their Hearts
12. Terence Trent D'arby - Delicate
13. Suede - The Next Life

MH CD 12

1. Bryan Adams - Have You Ever Really Loved A Woman
2. Joni Mitchell - Night Ride Home
3. Lenny Kravitz - Flowers For Zoe
4. Letters to Cleo - Laudanum
5. Bob Marley & The Wailers - Natural Mystic
6. Sade - No Ordinary Love
7. Tom Petty - WildFlowers
8. Alannah Myles - Song Instead Of A Kiss
9. U2 - Hold Me, Thrill Me, Kiss Me, Kill Me
10. Concrete Blonde - Everybody Knows
11. Nirvana - The Man Who Sold The World
12. Elastica - Never Here
13. Radiohead - Street Spirit (Fade Out)

MH CD 13

1. Seal - Kiss From A Rose
2. Mariah Carey - Fantasy
3. Michael Learns To Rock - That's Why (You Go Away)
4. Scatman John - Scatman's World
5. K. D. Lang - The Infinite And Unforeseen
6. Blur - The Universal
7. Garbage - Milk
8. Coolio Featuring L. V. - Gangsta's Paradise
9. P. J. Harvey - C'Mon Billy
10. Edwyn Collins - A Girl Like You
11. David Bowie - Space Oddity
12. Alanis Morissette - Forgiven
13. Metallica - Fade To Black

MH CD 14

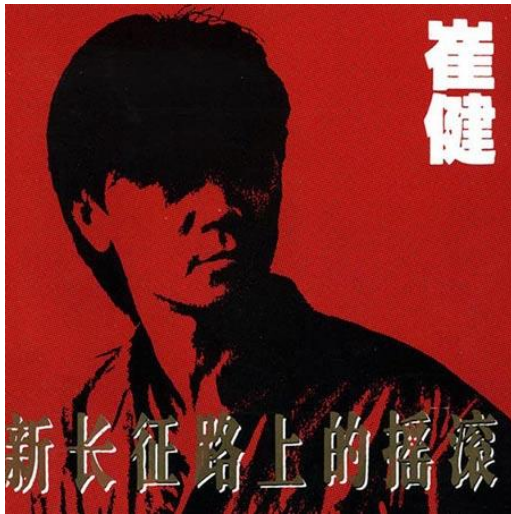
1. George Michael - Jesus To A Child
2. Shania Twain - Any Man Of Mine
3. Moira Kerr - Charles Edward Stuart
4. Sting - Shape Of My Heart
5. Joan Osborne - One Of Us
6. Vanessa Paradis - Joe Le Taxi
7. TLC - Waterfalls
8. Blueboy - The Joy Of Living
9. Danielle Brisebois - What If God Fell From The Sky
10. John Mellencamp - Dance Naked
11. Sonic Youth - Self - Obsessed And Sexxxe
12. Bush - Machinehead
13. Portishead – Mysteron

MH CD 15

1. The Beatles - Real Love
2. Gloria Estefan - The Heart Never Learns
3. Chris De Burgh - I Will
4. Tori Amos - Blood Roses
5. Bee Gees - My World
6. Robert James Waller - The Madison County Waltz
7. Linda Ronstadt - Adonde Voy
8. Live - Lighting Crashes
9. Throwing Muses - Snakeface
10. The Cranberries - Salvation
11. Nike Cave & Kylie Minogue - Where The Wild Rose Grow
12. Lush - Last Night
13. The Smashing Pumpkins - Zero
14. The Levellers - Search Lights

Annexe II. (Paratextes)

1. Affiches de concerts et d'événements spéciaux



Couverture de l'album de Cui Jian 崔健 intitulé *Xin changzheng lushang de Yaogun* 新长征路上的摇滚 (Rock and Roll on the New Long March), sorti en 1989, cet album marque emblématiquement le début de l'histoire du Rock en Chine



Affiche d'un concert en 2011 intitulé « Xin changzhenglu, daxing hudong honggehui » 新长征路: 大型红歌互动汇 [La nouvelle longue marche : grand gala des « chansons rouges »] au *Niaochao* 鸟巢 (littéralement signifie « Nid d'oiseau » - Le stade national de Pékin), lieu principal des Jeux Olympiques d'été en 2008. Ce concert a été dédié au quatre-vingt-dixième anniversaire de la fondation du Parti Communiste en République Populaire de Chine.

Note : *hongge* 红歌 « chansons rouges » a une connotation de chansons de propagande du Parti communiste en RPC, étant donné que le rouge était sa couleur symbolique pendant la période de la révolution.



Cui Jian sur scène le 3 décembre 1988 au *Beijing gongren tiyuguan* 北京工人体育馆 [Stade d'ouvrier de Pékin], chantant pour la première fois sa chanson emblématique « Yikuai hong bu » 一块红布 [un morceau de tissu rouge]

©Tang Shizeng 唐师曾



La tenue typique de Cui Jian sur scène : la casquette blanche avec une étoile rouge, les yeux bandés par un morceau de tissu rouge.



Affiche d'un concert de Cui Jian en 2009 à Pékin, une dizaine d'années après l'interdiction de ses concerts publics par les autorités chinoises, intitulé « Xin changzheng lushang de Yaogun V21 » 新长征路上的摇滚 V21 [Rock and Roll on the New Long March V 21].



Cui Jian paré des symboles « rouges » : l'étoile rouge en arrière plan, sur le chapeau, « le foulard rouge » autour du cou.

Note : « le foulard rouge » est un tissu rouge autour du cou, porté par les jeunes enfants en République Populaire de Chine, signifiant l'affiliation aux « Jeunes pionniers de Chine », organisation sous l'égide du Parti communiste chinois destinée aux adolescents.



Affiche d'un concert de Cui Jian en 2012 intitulé « Zhongguo meng, meng zhi lan » 中国梦, 梦之蓝 [Le rêve chinois, le rêve bleu], avec deux chanteuses populaires en arrière plan.



Affiche d'un concert de Cui Jian dans le cadre de son tour de Chine en 2013, intitulé « Lanse gutou » 蓝色骨头 [L'os bleu], le titre du concert est au même plan que la publicité d'une marque d'alcool chinois (le mécène) et les informations de la billetterie.

***Midi yinyuejie* 迷笛音乐节 (Midi Festival) 2002-2012⁵⁴⁵**

曾经的“新人类”经过十年演变，如今不再“另类”和“先锋”了。西方的摇滚文化在中国也已经从展现个性与不羁，演变成一种大众娱乐消费方式。

Ri Yue 日越

(Photographe du « Midi Festival » pendant dix ans)

Après dix ans d'évolution, la « nouvelle génération » ne paraît plus « alternative » ou « avant-gardiste ». La culture du Rock occidental en Chine a aussi vécu une transformation : d'un moyen d'expression avant gardiste et désobéissant, en un divertissement pour un public de masse.

⁵⁴⁵ *Midi yinyuejie* 迷笛音乐节 (Midi Festival) est le premier festival de musique dédié au Rock en Chine, il est organisé par Beijing Midi yinyue xueyuan 北京迷笛音乐学校 [le Conservatoire Midi de Pékin] qui fut le berceau du Rock et du *Yaogun* en Chine, et l'un des pionniers dans l'enseignement privé des musiques actuelles en Chine. Pour plus d'informations sur le Conservatoire Midi de Pékin et les festivals de musique en Chine, consulter la troisième partie de cette thèse. Les photos concernant le festival Midi choisies et présentées ici sont toutes extraites de la rubrique numérique dédiée aux dix ans du festival Midi, intitulé « Midi, xinrenlei de jieri » 迷笛，新人类的节日 [Festival Midi, la fête des nouvelles générations] (publié le 17/05/2012 19:18) sur un des portails Web chinois les plus répandus, Tengxun 腾讯 (Tencent) ; l'auteur de toutes les photographies extraites se nomme Ri Yue 日越. Voir <http://news.qq.com/a/20120517/000991.htm> (consulté le 08-01-14) .



Des jeunes *Punks* chinois au festival Midi, 2002 et 2004.



Des spectateurs sous l'emprise de l'émotion au festival Midi, 2004.



Un jeune spectateur se repose à côté du drapeau national chinois en attendant le début du festival, 2005.

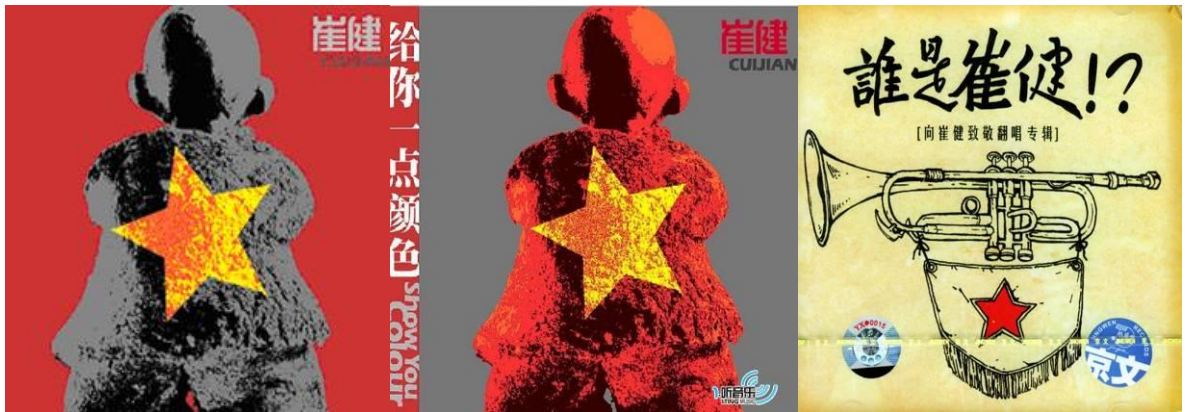


Des filles chinoises habillées de manière sensuelle et sexy au festival Midi, 2007 (pendant les années 1990, les tenues « sexy » tel que le bikini sont encore des tabous en Chine, en ce qui concerne les habits féminins) .



Le foule de spectateurs du festival Midi a fait tourner une poupée gonflable, 2010.

2. Pochettes d'album CD

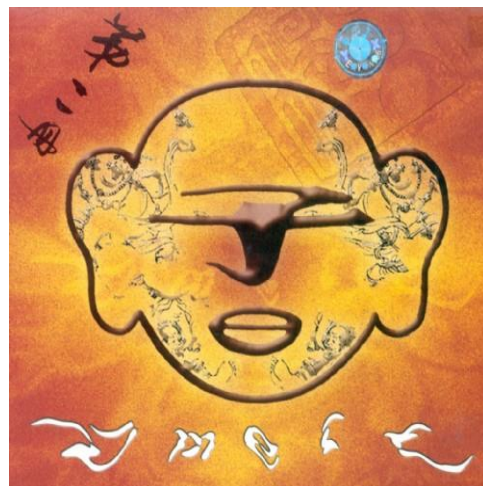


Cui Jian 崔健, *Gei ni yidian yanse* 给你一点颜色 (Show You Colour), 2005

Compilation de plusieurs musiciens chinois dédiée à Cui Jian 崔健, *Shei shi Cui Jian* 谁是崔健 [Qui est Cui Jian], 2005



Compilation de Cui Jian intitulé *Cui Jian : the 3rd Sound of China*, (version internationale, représentant apparition de l'artiste sur la plateforme numérique ITune pour la première fois), 2013



Les deux premiers albums éponymes de Zi Yue 子曰, *Zi Yue (I et II)* 子曰 (第一册和第二册), 1997 et 2002 (les deux albums sont produits par Cui Jian)

Moyan changpian 魔岩唱片(Magic Stone)



Tang Chao 唐朝 (Tang Dynasty), *Tang Chao* 唐朝, 1992



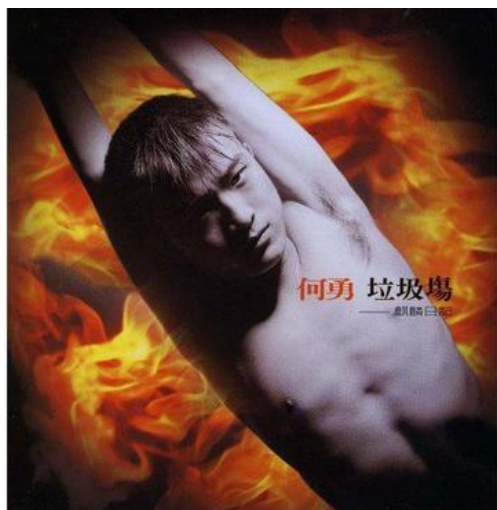
Chao Zai 超载 (Overload), *Chaozai* 超载, 1992



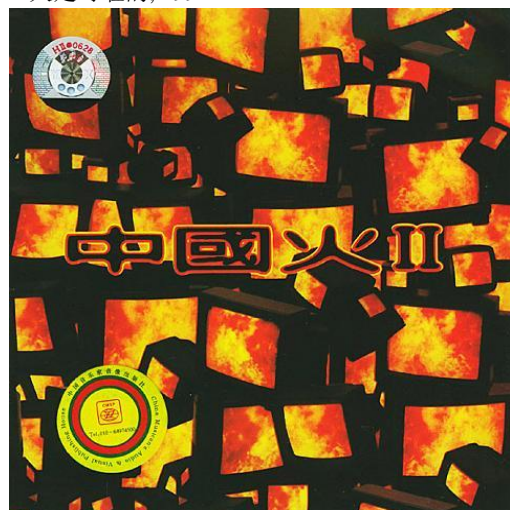
Dou Wei 窦唯, *Heimeng* 黑梦, 1994



Zhang Chu 张楚, *Gudude ren shi kechi de* 孤独的人是可耻的, 1994

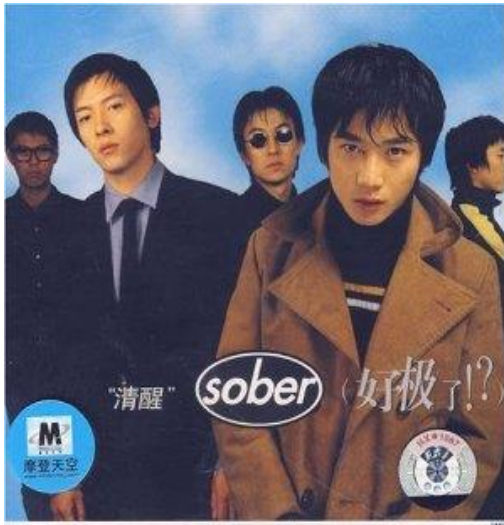


He Yong 何勇, *Lajichang* 垃圾场, 1994

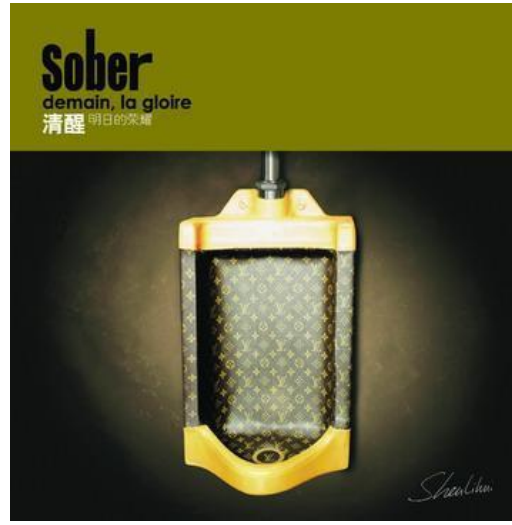


Compilation du Yaogun, *Zhongguohuo II* 中国火 II, 1996

Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky)



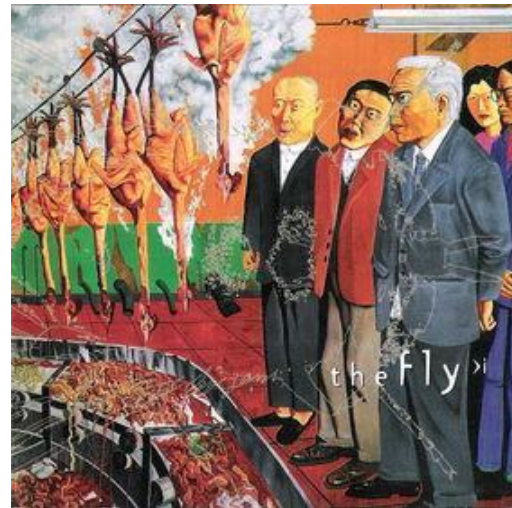
Qingxing 清醒 (Sober), Haojile!?, 好极了!?, 1997



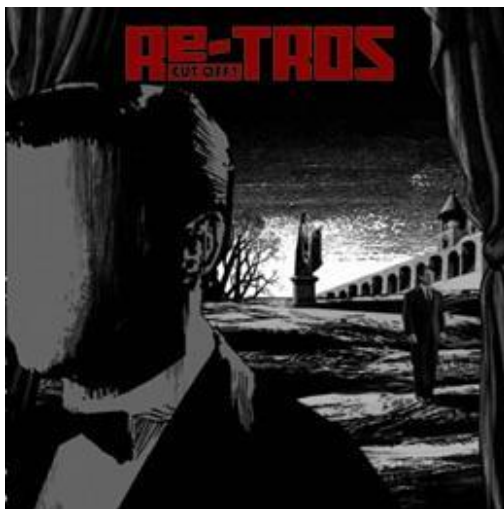
Qingxing 清醒 (Sober), Demain, la gloire, 2007



Xinkuzi 新裤子 (New Pants), Xinkuzi 新裤子 (New Pants), 1998



Cangying 苍蝇 (The Fly), The Fly, 1998



Chongsu diaoxiang de quanli 重塑雕像的权力 (Re-Tros), Cut Off, 2005

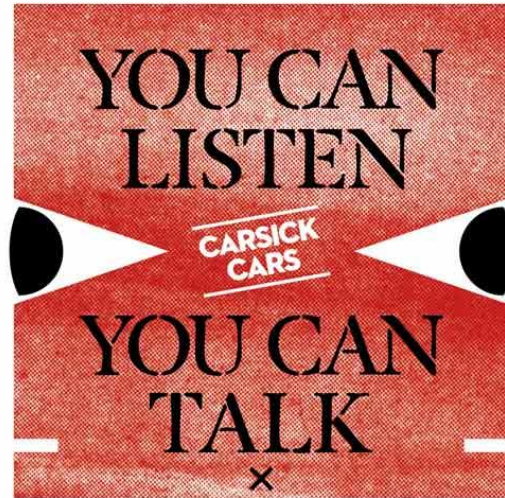


Houhai dashayu 后海大鲨鱼 (Queen Sea Big Shark), Queen Sea Big Shark, 2007

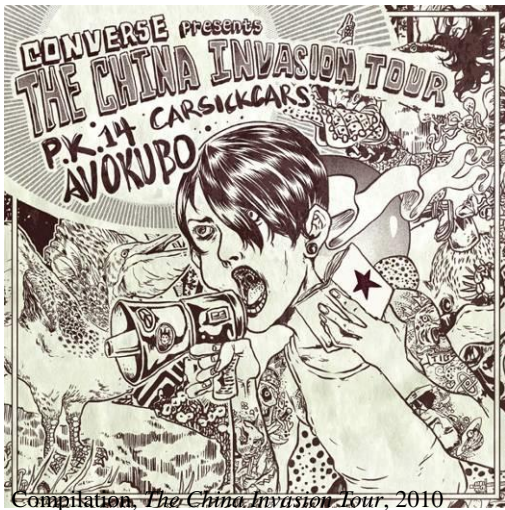
Bingmasi 兵马俑 (Maybe Mars)



Carsick Cars, *Carsick Cars*, 2007



Carsick Cars, *You Can Listen, You Can Talk*, 2009



Compilation, *The China Invasion Tour*, 2010



Compilation, *Generation Six*, 2011

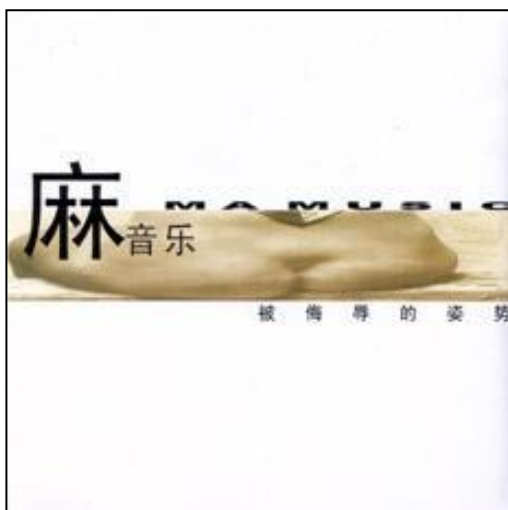


Xiao He 小河, *Shenfen de biao'yan* 身份的表演, 2009



P.K.14, *1984*, 2013

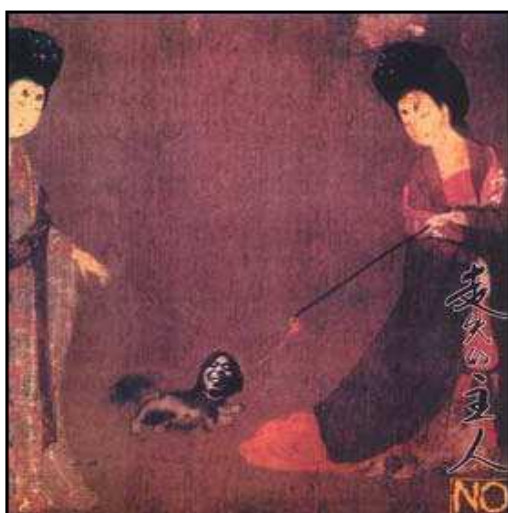
Autres (alternative/indie/underground)



Compilation, *Bei wuru de zitai* 被侮辱的姿态, Mayinyue 麻音乐, 2002



Shetou 舌头 (Tongue), *Zhe jiu shi ni* 这就是你, Pulaiyinyue 普洙音乐, 2002



Zuoxiao Zuzhou&NO 左小诅咒&NO *Zoushi de zhuren* 走失的主人, autoproduction, 1999



Zuoxiao Zuzhou 左小诅咒 *Zoushi de zhuren* 走失的主人 (version finale), autoproduction, 2009



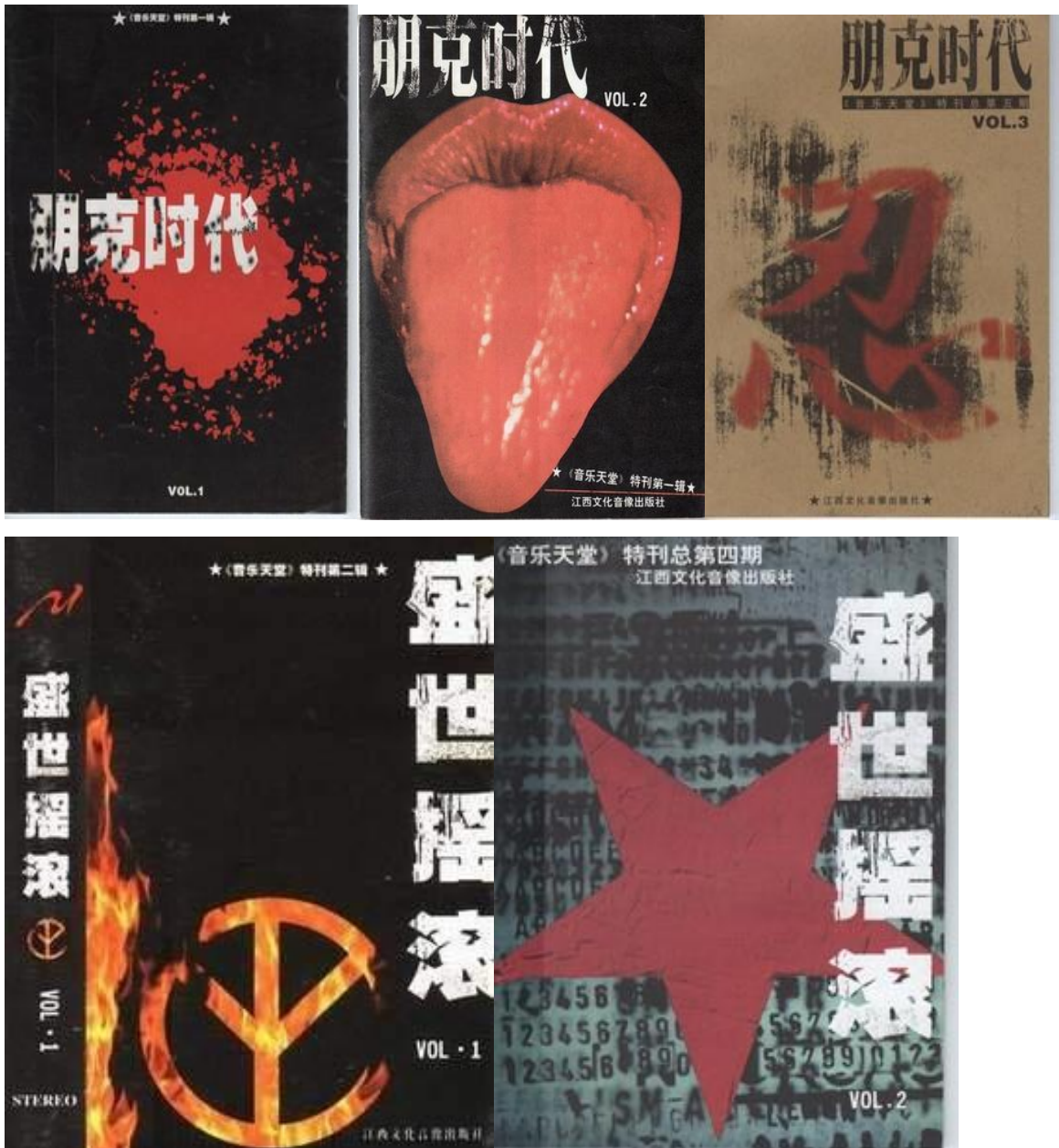
Zuoxiao Zuzhou 左小诅咒 *Zuoxiaozuzhou zai Di'anmen* 左小诅咒在地安门, Taiwan 台湾, Zhijieliuxing 直接流行, 2001



Zuoxiao Zuzhou 左小诅咒 *Ni zhidao dongfang zai nayibian* 你知道东方在哪一边, autoproduction, 2008

3. Couvertures des revues de musique

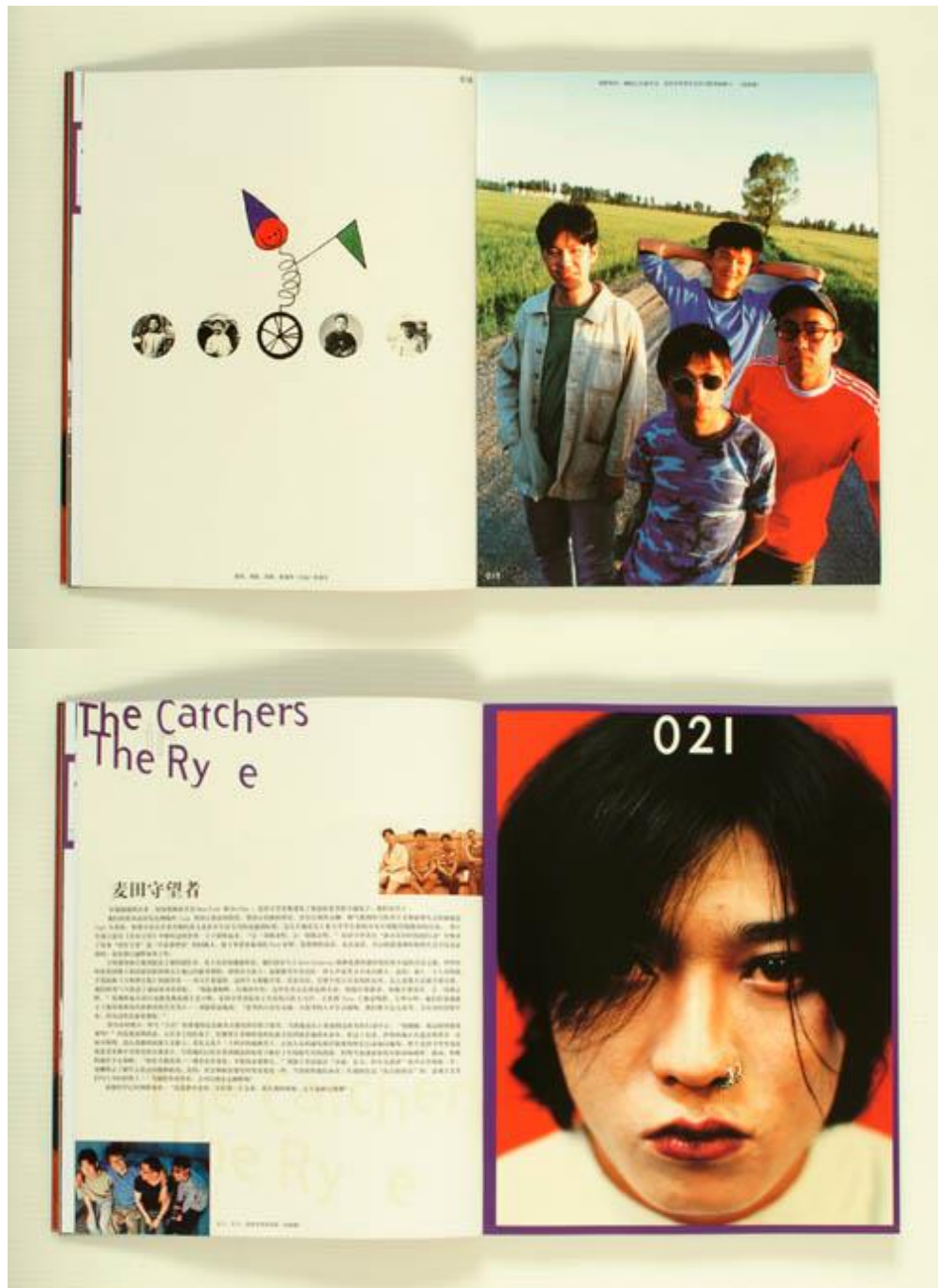
Les couvertures des revues de musiques alternatives et *underground* emblématiques dans les années 1990 en Chine : *Pengke shidai* 朋克时代 [L'Âge du Punk], *Shengshi yaogun* 盛世摇滚 [La gloire du Yaogun] et *Ziyou yinyue* 自由音乐 [La musique libre]

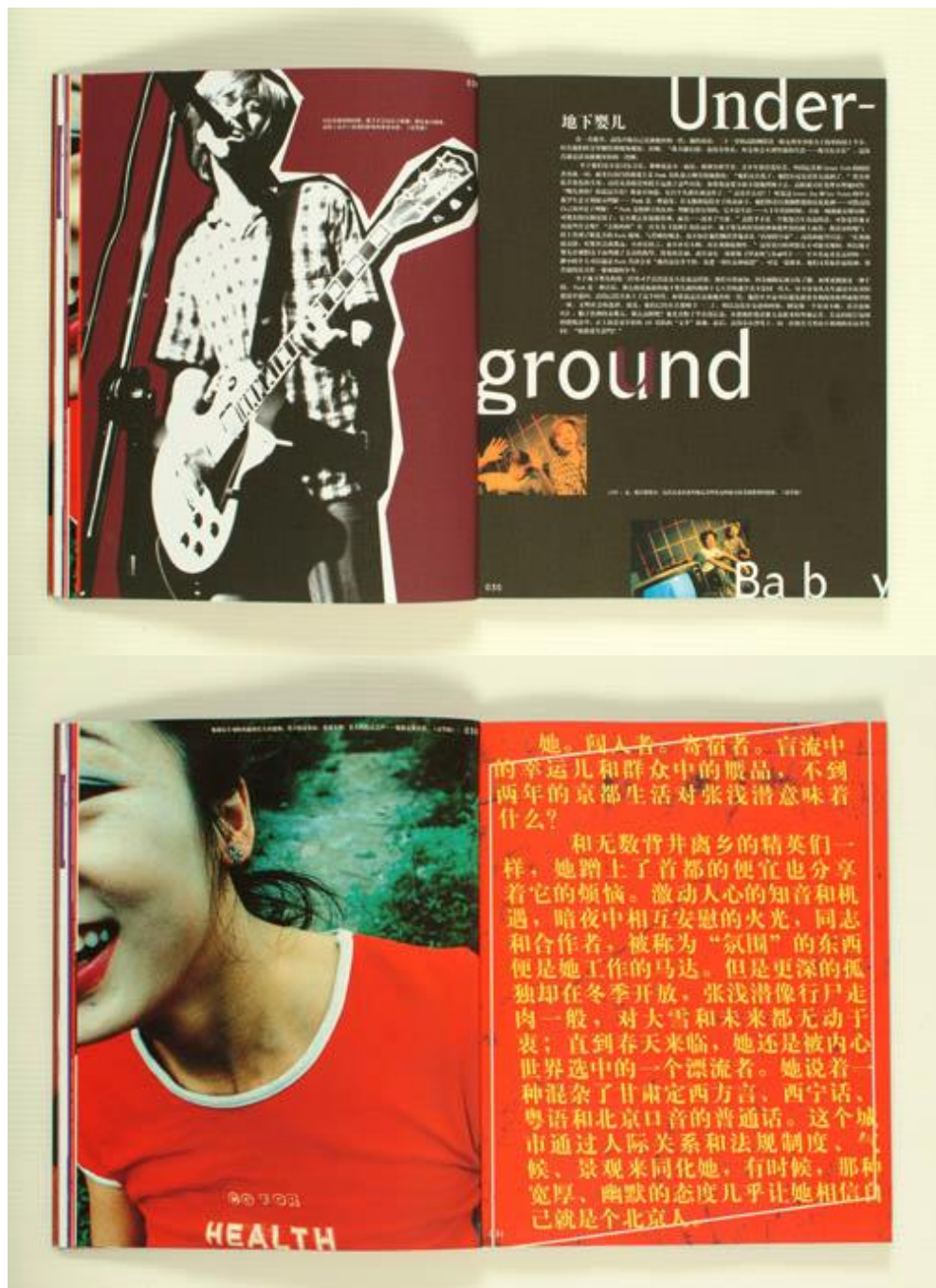


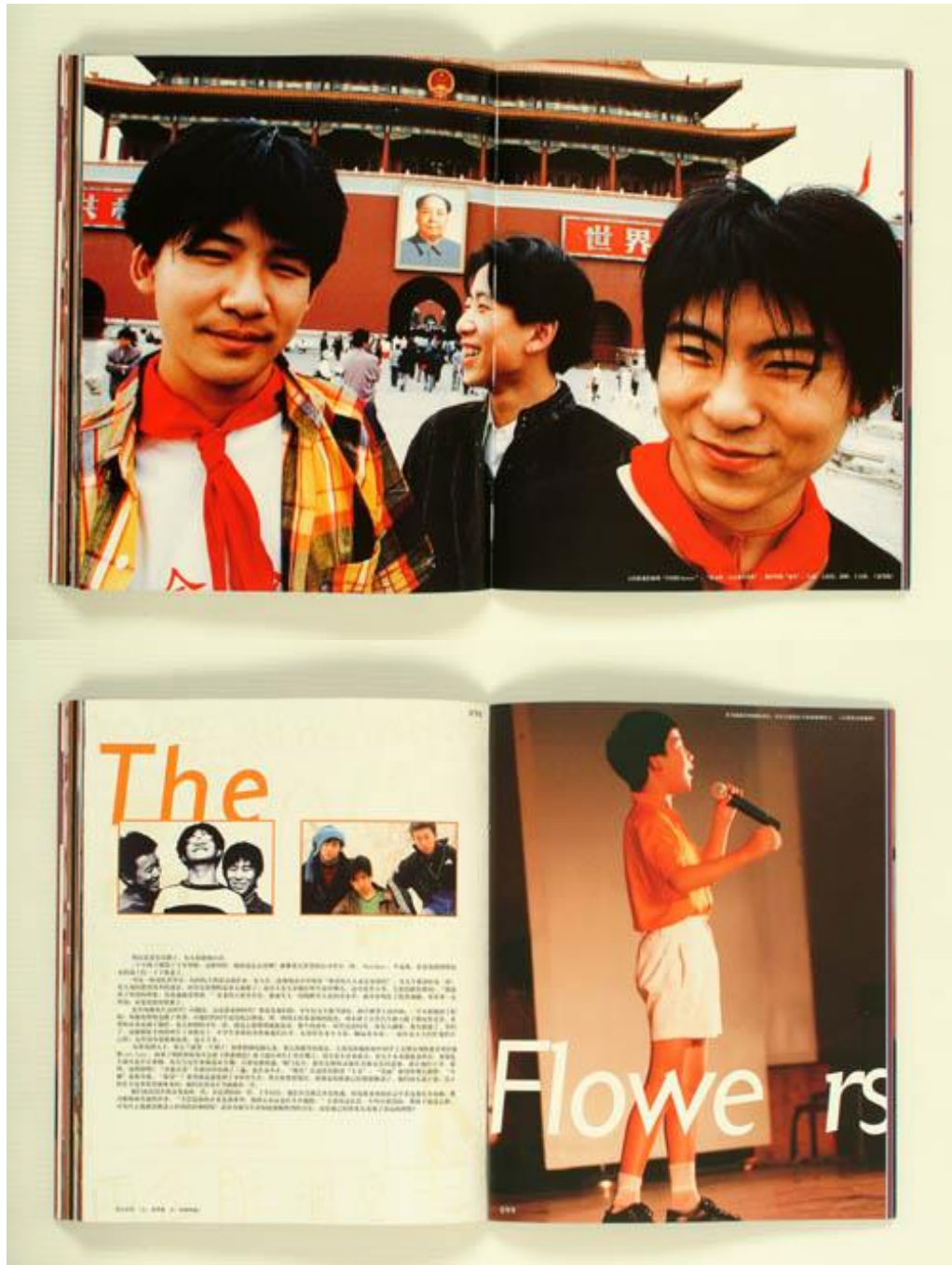


4. Extraits du livre *Beijing xinsheng* 北京新声 (New Sound of Beijing)



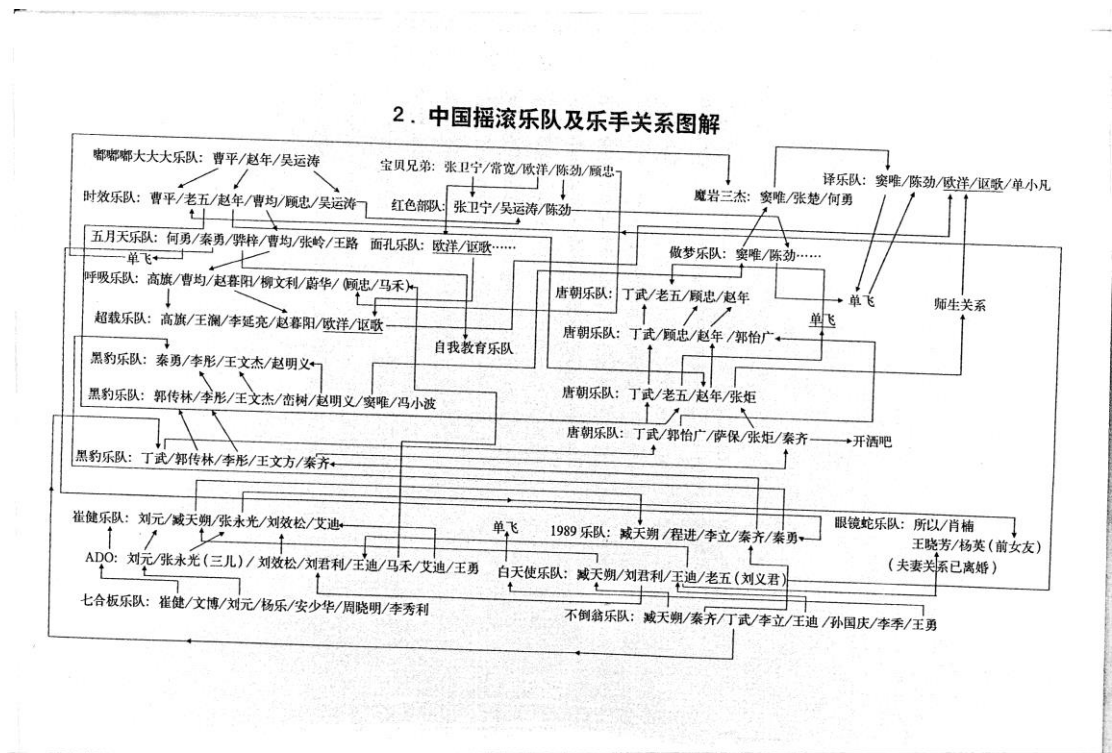






Annexe III. (Articles et autres documentations)

1. Le schéma des relations complexes entre les membres de différents groupes de Rock entre la fin 1980s et mi-1990s en Chine.⁵⁴⁶



⁵⁴⁶ Tiré du livre sur le Rock en Chine, Lu Juntao 陆俊涛, Li Yang 李洋 (Dir.) , *Nahan : weile zhongguo cengjing de yaogun*, 呐喊:为了中国曾经的摇滚, [Crier : pour le rock d'autrefois], Guangxi, Guangxi shifan daxue chubanshe 广西师范大学出版社, 2008.

2. « Les années *Dakou* » 打口岁月⁵⁴⁷

打口岁月（道道）

我邮件里先大概跟你说说我所知道的打口，在这个世纪前我从事过这个行业。

打口带这东西，是以废塑料（废品）流入中国的，中国一些沿海城市，比如广东汕头（我去的就是这儿），是亚洲的轻工业基地，需要大量的塑料原产品。所以，那边有很多大型企业工厂就需要这些塑料，所以就以某些渠道收购欧美的各类塑料垃圾。这些唱片何以成了塑料垃圾呢，是因为在欧美，唱片的工业流程销售极其严格，市场上销售饱和的唱片，不会做削价处理，在一定程度上也不会库存，更不会销毁，对欧美来说，这些产品的削价、库存、销毁等这几个环节的成本都很高，特别是销毁塑料。所以就有某种机构，囤积这些塑料产品（包括唱片，唱片在其中只是小部分），以塑料原材料的价格销售到亚洲各个国家，其中，中国广东，就是很大的一个收集站，而汕头就是最为集中的地方，这个地方还是亚洲的音像类盗版基地。这些链条产业也是当地政府所支持的。他们收购这些后，拆解，化学处理，再做成其他塑料产品。这是当地企业所需要的。

在上个世纪 90 年代初，汕头镇子的塑料厂商处理这些塑料垃圾，比如唱片的时候，就会找很多的临时工来拆塑料，比如要把磁带、CD 的盒子拆掉，把一些东西做分类处理。这样，就会有很多工人来做这个活。广州是中国流行音乐的发源地，最早就有很多听音乐的人，会从各类渠道获取磁带或者唱片，所有有些人就发现了这个事情，他们个别人就会去汕头的这些厂子里翻垃圾，找磁带。

这里要说明下，这些唱片当废塑料过来时，是被处理过的，欧美的唱片商惯用的方法有两个，一种方法是：把磁带装箱，然后用切割刀横竖切几下，这样，磁带就会被切断，芯什么的都会断，但是，芯断了接起来，还是可以听，就是会稍微结巴一下，但是这对能听到磁带的人来说不算什么，而且整箱横竖切几下，总有切得不深不多或者没切到得。所以基本上，都可以个人手

⁵⁴⁷ Le texte présenté ici accompagné de sa traduction en français est la transcription en chinois de plusieurs interviews réalisées par e-mail avec l'ancien vendeur de disques *Dakou* (les « CD à trou »), Daodao (pseudonyme). Il a aussi monté une des premières web-radios chinoises dédiée à la « musique alternative », appelée *Wuya diantai* 乌鸦电台 [La radio du corbeau], (2002.10 - 2010.10), laquelle a eu une influence importante chez les amateurs de musiques Rock et alternative dans la première décennie du vingt-et-unième siècle, dont l'auteur de cette thèse fait partie. Pour davantage d'explications sur cette interview, voir le chapitre deux de la seconde partie de la présente thèse.

工修理下，继续听。另一种方法，是厂商给磁带或者 CD 做消磁处理，这是化学方法，消磁后，磁带和 CD 再没有任何声音，这类的就听不了了，只能做废塑料。但消磁处理的较少，不知道是成本高还是其他原因。

所以最早认识到这些事情的听音乐的人，就去那儿翻磁带，找自己认识的，用很便宜的钱买回去听。时间长了，汕头市那些镇子里的人，就开始琢磨到这事情有利可图（广东人精明于生意）。比如我 1999 年去汕头朝阳镇给一个老板打工，给他去塑料厂挑货。这个老板，最早就是给塑料厂打零工，给人拆磁带，后来发现总有人来买这个东西，他就开始学聪明，看那些城里来的人挑什么唱片，他就记住封面，之后自己拆唱片的时候，看到这个封面的磁带就单拿出来，等他们来了，就卖给他们。这个链条出现以后，逐渐成熟，他开始从塑料厂收购磁带类的东西，然后把收来的磁带，再转卖给从广州过来淘磁带的人。到上个世纪 90 年代中后期，这个行业达到了巅峰。出现了很多的那种以前拆塑料后来单干这个做老板的人，最主要的是，中国的流行音乐在膨胀，需要欧美音乐。很多城市的音像店都知道打口这东西，开始联络汕头那里的各类这种渠道进货，销售。

塑料以垃圾价格进入汕头的塑料厂，小老板们再以比垃圾较高的价格，买下磁带类的塑料垃圾。当然，他们要买哪些磁带，这需要他们自己识货，所以就会有识货的人给他们干活，专门就是去挑货，看哪些能卖，哪些不能卖，我后来去，就是干这个！他们这行，在当地竞争也很厉害，有好的货源，经常发生抢货打架等行为，都是当地人干这个。这个小老板，开始只是个临时工，在 90 年代末，他在自己的镇子已经盖了几个小洋楼，开着各类走私车，车全是右开门，我起初去那看到方向盘在右边，真是好奇怪哦。。

小老板们，把收来的唱片，装箱，一般一箱子磁带，有 200-300 盘，以每箱子价格 300-500 元不同的价格，发往各城市愿意销售的音像店。音像店这个环节，识货的就多了，他们再以单盘 5-20 元的价格出售，有些当时追捧的唱片，比如涅槃，单盘磁带能卖到 50 元甚至更贵，上百都不奇怪，总之，当时的音乐媒体在推崇什么，什么唱片就卖的贵。那个老板后来跟我说，在他还不识货的时候，从后来来看，拆涅槃的磁带，他就拆掉一栋楼。

我在上个世纪 90 年后期和 21 世纪初期一两年，入行，捞了些钱。从 2003 年之后，网络的出现，唱片业受挫，打口更是如此。还有就是打口的内部结构也在发生变化，CD 盛行，磁带淘汰，打口 CD 不太适合听，因为被打到口，你放到 CD 机里会损失机子。而随着音乐市场的兴起，欧美音像盗版业大军，迅速占领市场。大家就都乐意买盗版了，价格一样低廉。从那以后到现在，打口现在的状况是，塑料垃圾还在进来，中国的塑料厂商还在收购，以前那些从厂商那收购的小老板们少了，因为利润不大了，比如我投靠的那老板后来转行开 HOTEL 了，现在这个渠道里流通的是少许的原盘（就是原盘 CD，欧美正版 CD），现在很多城市音像店还有卖原盘的，就是这个路子，价格在 10-

-20 元--50 元--200 元不等。规律是，越冷僻的唱片越贵，比如一些唱片公司的，比如 4AD 之类。

而且现在还有很多的日版，门类很多，而以前那种模式下的东西，基本上没有了。很多都不是塑料产品进来的，而是以其他渠道进来再销售的，而这后来的事情，我也就不是那么清楚了。

从 03 年之后，就再没接触过这些，以前的同行早都不知道干嘛去了。现在这行已不是以前那样，比如我说的从某些渠道，只做原盘生意，也不都是以前塑料渠道，或许也有，但这个说不定了。我是找不到人能介绍给你了。总之这一行，是一门生意，而非是为音乐而建立的渠道，他是在另一个工业渠道上，偶然产生的。随着音乐工业市场的变化，以前那个塑料垃圾的渠道，也就不被音乐市场所利用了。它在中国，存在于特殊时期的特殊渠道，特殊时期，是指欧美流行音乐在中国的极具膨胀，但却没有正式获得这些资讯的渠道时期。特殊渠道，值的就是塑料垃圾这个渠道。特殊时期过去了（有网络了），这个渠道也就不再被利用。（Daodao 电子邮件 2010 年 3 月）

Bizarrement, l'apparition de cassettes *Dakou* s'est faite grâce à l'importation de déchets plastiques en Chine. Au début des années 1990, les villes côtières du sud, par exemple Shantou 汕头 de la province du Guangdong 广东, étaient le centre de l'industrie légère en Asie et avaient besoin d'une grande quantité de matière plastique. Or les déchets plastiques venant des pays occidentaux satisfaisaient à cette demande. Parmi ces déchets, il y avait des cassettes abandonnées par de grandes maisons de disques (EMI, Sony, Universal Music, pour ne citer qu'elles). Pourquoi ? Car le circuit de vente de cassettes dans ces pays était bien réglementé. Autrement dit, si les cassettes s'écoulaient mal, les maisons de disques préféraient les abandonner plutôt que les brader, les stocker ou les détruire, ceci pour une simple raison : la braderie, le stockage et surtout la destruction étaient très coûteux.

Des organismes récupéraient ces cassettes obsolètes et les exportaient vers les pays asiatiques avec d'autres déchets plastiques. Guangdong était leur destination première, et le centre de ce business se trouvait dans la ville de Shantou. C'était également le centre du piratage audiovisuel en Asie. Dans les usines, ces déchets étaient démontés, triés, traités avec des produits chimiques et servaient à la fabrication de nouveaux produits en plastique. C'était un secteur très important dans la région, qui de plus était soutenu par le gouvernement local.

Les cassettes *Dakou* ont vu le jour en Chine dans ce contexte. Les usines embauchaient beaucoup « d'extra » pour trier et traiter ces déchets. Guangdong était la ville d'origine de la musique *Pop* en Chine, il y avait beaucoup d'amateurs. A l'époque, la musique *Pop* n'était pas encore importée systématiquement et aussi largement en Chine.

Avec peu de moyen, les amateurs cherchaient des sources musicales à tout prix. Certains, ayant découvert qu'il y avait des cassettes mélangées à ces déchets étrangers, sont allés les dénicher dans les usines.

Il faut préciser qu'avant expédition, ces cassettes étaient déjà traitées. Il y avait deux façons courantes de les traiter. La première était physique : mettre les cassettes dans un carton, les couper dans tous les sens avec un découpoir. Certaines cassettes, n'ayant pas été touchées par le découpoir, restaient intactes ; d'autres étaient légèrement coupées, le son « bégayait » de temps en temps, mais elles pouvaient toujours fonctionner ; d'autres encore étaient abîmées plus sévèrement : les bandes magnétiques étaient coupées ; mais ces dégâts étaient généralement réparables. Après quelques bricolages, la plupart fonctionnaient de nouveau. La deuxième façon rendait ces cassettes inutilisables. A cause des produits chimiques, les cassettes étaient démagnétisées. La musique enregistrée était effacée. Heureusement, cette seconde méthode était peu utilisée. Je ne sais pas si c'est parce que cela coûtait trop cher ou pour d'autres raisons.

Ces amateurs fouillaient dans ces déchets et obtenaient ces *Dakou* à tout petit prix. Petit à petit, les « petits-patrons » locaux en ont fait leur gagne-pain (les Cantonais sont réputés pour leur goût des affaires). J'ai travaillé pour un de ces « petits-patrons » au village de Chao Yang 朝阳 à Shantou en 1999. Pourquoi s'appelaient-ils « petits-patrons » ? Car la plupart d'entre eux était au début des ouvriers à temps partiel dans ces usines de plastiques. Grâce à leur « petite intelligence », au lieu de faire bêtement le travail de tri, ils mémorisaient les couvertures de cassettes que les amateurs récupéraient. Lors d'une nouvelle arrivée de déchets, ils mettaient ces cassettes de côté pour les vendre plus tard à d'autres amateurs. Cette affaire était florissante. Finalement, ils achetaient la totalité de ces cassettes aux patrons de ces usines, faisaient le tri dans leurs propres entrepôts et vendaient les cassettes *Dakou* ainsi sélectionnées aux disquaires de la ville de Guangzhou. C'était une époque d'expansion de la musique *Pop* en Chine, la demande de la musique occidentale était très forte. Les disquaires des villes ont remarqué le marché de *Dakou*, et ils ont commencé à contacter ces « petits-patrons » de *Dakou* à Shantou. Au milieu des années 1990, ce secteur a atteint son apogée.

Ce commerce a fait gagner beaucoup d'argent à ces « petits patrons ». Comme les cassettes étaient importées comme déchets par ces usines, elles étaient vendues à ces « petits patrons » à un prix légèrement supérieur. La marge était très intéressante. Avec ces revenus, ces « petits patrons » ont construit des maisons et ont acheté des voitures. Pourtant, il fallait avoir de bonnes connaissances musicales pour sélectionner les cassettes. Ainsi, ils ont recruté des gens compétents comme moi. La concurrence était

aussi rude. Il y avait souvent des bagarres violentes pour récupérer les cassettes les plus rentables.

Ces « petits patrons » vendaient les cassettes dans des cartons. Généralement, un carton de 200-300 cassettes se vendait entre 300-500 CNY (la monnaie chinoise) aux disquaires. La cassette prenait sa valeur chez le disquaire, elle se vendait à l'unité entre 5-20 CNY. Le prix des cassettes les plus recherchées, par exemple celles de « Nirvana », pouvaient atteindre 50 CNY, voire plus encore. L'influence des revues de musique jouait également sur les prix du marché. Voici une anecdote de mon « petit patron ». Un jour, il me dit regretter d'avoir découvert « Nirvana » si tard. La valeur du nombre de cassettes de « Nirvana » qu'il avait démontées équivalait le prix d'une maison !

J'ai gagné de l'argent en tant que sélectionneur de cassettes entre 1999 et 2003. Depuis 2003, tout a changé. Premièrement, les CD ont remplacé les cassettes. Mais les CD *Dakou* abîment les lecteurs, ils ont donc été très vite oubliés par les amateurs. Deuxièmement, le développement d'Internet rendait plus facile l'accès à la musique occidentale. Sans oublier que le piratage a également pris toute son ampleur pendant cette même période. Les CD piratés étaient très bon marché.

Maintenant, les CD « originaux » (les CD qui n'ont pas été percés ou abîmés) sont toujours très recherchés. Le prix se situe entre 10-200 CNY. Les plus rares coûtent toujours plus chers, par exemples ceux de *4AD*. Mais ils ne viennent plus de déchets plastiques.

(E-mails de Daodao, échangés le 03/2010)

3. Une lettre de Zhang Peiren 张培仁 rédigée en 2004 dix ans après le concert « La force du Yaogun de Chine » à Hong Kong (texte intégral original en chinois)⁵⁴⁸

大壮，有待，佳伟：

谢谢你们的来电，接到电话之后，如同我过去的这十年间一样，只要想到我们以前的一些事，就彻夜难眠。

我和贾敏恕，确实有一个巨大的梦想，在当年那个仍然封闭保守的环境里，我们选择了低调的工作方式，希望自己勤谨的耕耘，能够看到鲜花盛开，野火辽原。我们相信，要先有文艺的复兴，才能有产业的繁荣。

我们确实有长期的计划，以及辉煌的理想，但是我们的母公司当时的财力不允许，我们自己也没有足够的能力可以持续下去。所以奉命调回台湾，经营台湾的唱片事业。这中间许多难言的痛苦，深切的挣扎与反省，都在这十年间，让我们彻夜难眠。

十年前红勘的那个晚上，我们确实在一起做了一件事，是两岸三地的年轻人首次在一起完成一个共同的梦想，也是第一次，让文化带来的震动，超过了娱乐的感官刺激。我相信，我们年轻人的文化梦想，也是从这里开始，有了一种超越的自信。无论后来的发展如何，我都认为当时在舞台上的乐手，从那个困难与压抑的时代中挣脱，站在一个历史的起点上。我仍然对他们的倾力演出，以及当时两岸三地的年轻中国人共同完成的专业表现，充满敬意。

这十年间，我和我的同事，各自经历许多的考验，人生的，智慧的，自我的，环境的，我们都在过程中，付出巨大的，成长的代价。对所有的老友，充满怀念，但是无以为报，甚至不敢相见，唯恐泪水夺眶而出，也害怕因此脆弱。在十年后的今天回顾，我只想说，红勘的演出，也许是一个历史的起点，但是现在，却绝对不是历史的终点。

有许多事，可能要再过十年甚至二十年才能整理清楚，才能证明，我们都还没有走到终点。

张培仁 2004/12/17

⁵⁴⁸ Le Concert intitulé « Yaogun Zhongguoyue shili » 摇滚中国乐势力 [La force du Yaogun de Chine] organisé par le label Moyan 魔岩 (Magic Stone) à Hong Kong Coliseum en 1994. Zhang Peiren était le fondateur du label Moyan en Chine et l'organisateur principal de ce concert. Le 17 Décembre 2004, un des trois chanteurs « prodiges » du Moyan dans les années 1990 He Yong a organisé un concert à Pékin lors du dixième anniversaire du concert à Hong Kong ; il a lu à haute voix cette lettre de Zhang Peiren lors de ce concert hommage. <http://music.yule.sohu.com/20041221/n223581388.shtml> (consulté le 27/12/2013).

4. Préface de l'album *Wanneng qingnian lü dian* 万能青年旅店 (Omnipotent Youth Society) par les membres du groupe⁵⁴⁹ (texte intégral original en chinois)

唱片的录音棚就是排练室，更早以前它是董亚千家里的老宅，闷在年代久远的四层红砖楼房里，周围住的多数是老人。乐队在这一片早起早睡的潮水里干活，扯淡，吃喝拉撒，无论昼夜，不知大中华盛世将至。

那些 80 年代的红砖还能叫红色吗，大概只能算煤球渣子的近亲。正如唱歌的最终会沉默，昨日奔跑着的青年和鸵鸟，一转眼就是今天的腐肉，秃鹫。不过，音乐不是为如此这般的现实伴奏的，它一直在它该在的地方，需要一路撕扯着过去的，只是我们。

这么多年，这么一帮人，前前后后兜圈子，现在终于出首张唱片。到了这一步，快和慢是另一个世界的话题。让企业家和文人继续开辩论会吧。专辑在手，大梦初醒，专属于个人的节奏，早就战胜了环境施加的心理暗示。药方就是我们自己，像羽毛，突然的，一下一下的飘落而至。

必须承认首张唱片是土法炼钢，各种自学试验，呼哧呼哧的吹风点火，完全没有大跃进的豪爽速度，反倒前后拖了快两年。修改打磨，福祸焉知。硬伤是免不了的。有时候像拳头打进了棉花，那种落空和被瞬间软化的悲哀，简直让人恨不得放弃所有的努力。相信许多中国乐队也都经历过。不多说。Leonard Cohen 的名言最适合用来安慰：一半怪自己，一半怪环境。

设备东拼西凑，制作也七嘴八舌，反正各种借，骗，着急和糊涂，旧交新朋全部派上了用场。万能青年旅店，名字叫的清楚响亮，自己没开张的时候先轮番被大家招待，欠下的人情堆到天边。这就是生命里的各种麻烦吗。现在描述起来，却又像一幅理想世界的蓝图：众人拾柴烧油，吵吵嚷嚷间，一团火焰轰地着了。

90 年代美式另类摇滚很深的影响过这个乐队，现在成员们的喜好包括老摇滚，民谣，爵士乐，迷幻噪音，酒后流行歌，草地唱诗等等，至于作品是什么，光自己说不算。

录音室的窗外，短暂出现过一大片空地。那是开发商圈出的牧场，即将到来的肥肉和鲜血，即将到来的千万人厕身其间刨食的日子。但它曾经是空旷的，好几个足球场那么大的空旷，尤其到了晚上，像真理似的空虚，神秘，给目光以憧憬的机会，让风进来，吹得更猛烈。

唱片完成之时，空地已经被耸立的高楼填满。我们渴望这张塞了很多东西的唱片还能留下空地的丝缕感觉，这样的话，所有听到的人，就有可能并肩站在一起。

谢谢大家。

⁵⁴⁹ Voir la page d'introduction de l'album sur le site *Xiami* 虾米, <http://www.xiami.com/album/408244> (consulté le 10-01-13)8

BIBLIOGRAPHIE & DISCOGRAPHIE

Bibliographie sélective

Ouvrages de référence

- ADORNO Theodor, BENJAMIN Walter, BLOCH Ernst, BRECHT Bertolt et LUKÁCS Georg. *Aesthetics and Politics*. London: Verso, 2007.
- ALEXANDER Victoria D.. *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2003.
- AMSELLE Jean-Loup. *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion, 2001.
- AMSELLE Jean-Loup. *L'Ethnicisation de la France*. Paris : Signes, 2011.
- AMSELLE Jean-Loup. *L'Occident décroché : enquête sur les postcolonialismes*. Paris : Stock, 2008.
- ATTALI Jacques. *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique* (nouvelle édition). Paris : Presses Universitaires de France et Librairie Arthème Fayard, 2001.
- BARANOVITCH Nimrod. *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics (1978-1997)*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- BARLOW Tani E. et WANG Jing (Dir.). *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*. London: Verso, 2002.
- BARTHES Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957.
- BARTHES Roland. *Système de la mode*. Paris : Seuil, 1983.
- BELL Daniel. *La fin de l'idéologie : sur l'épuisement des idées politiques dans les années 1950*. trad. de l'américain par Emmanuelle Bâillon, Paris : PUF, 1997.
- BELLAHCÈN Driss. *Michel Foucault ou L'ouverture de l'histoire à la vérité : éloge de la discontinuité*. Paris : l'Harmattan, 2008.
- BENJAMIN Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. trad. de l'allemand par DUVOY Lionel, Paris : Allia, 2011.
- BENSAID Daniel et BESANCENOT Olivier. *Prenons parti : pour un socialisme du XXI^e siècle*. Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2009.
- BERMAN Marshall. *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books, 1982.
- BERNSTEIN J.M.. *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992.

- BERNSTEIN J.M.. *The Philosophy of the Novel: Lukács, Marxism, and the Dialectics of Form*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1984.
- BERTHET Dominique (Dir.). *L'utopie : art, littérature et société*. Paris : l'Harmattan, 2010.
- BHABHA Homi K.. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- BILLETER Jean François. *Chine trois fois muette, de la place de la Chine dans le monde d'aujourd'hui*. Paris : Allia, 2006.
- BOUDINET Gilles. *Pratiques TAG : vers la proposition d'une « trans-culture »*. Paris : l'Harmattan, 2002.
- BOURDIEU Pierre et BOLTANSKI Luc. *La production de l'idéologie dominante*. Paris : Demopolis, 2008.
- BOURDIEU Pierre et JOHNSON Randal (Dir.). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press, 1993.
- BOURDIEU Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU Pierre. *La domination masculine*. Paris : Seuil, 1998.
- BOURDIEU Pierre. *Raisons pratiques*. Paris : Seuil, 1994.
- BUIL Francis, HERNÁNDEZ MARZAL Belén et OTAOLA GONZALEZ Paloma (Dir.). *Musique et littérature au XX^e siècle*. Lyon : Service Édition de l'Université Jean Moulin Lyon 3, 2011.
- CAMPBELL Jonathan. *Red Rock: The Long, Strange March of Chinese Rock and Roll*. Hong Kong: Earnshaw Books, 2011.
- CAPDEVILLE-ZENG Catherine. *Rites et Rock à Pékin : tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*. Paris : Les Indes savantes, 2001.
- CASTORIADIS Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*. Paris : Seuil, 1975.
- CASTORIADIS Cornelius. *Une société à la dérive : Entretiens et débats 1974-1997*. Paris : Seuil, 2005.
- CASTORIADIS Cornelius. *Les carrefours du labyrinthe, tome 1*. Paris : Seuil, 1998.
- CASTORIADIS Cornelius. *Les carrefours du labyrinthe, tome 2 : Domaines de l'homme*. Paris : Seuil, 1999.
- CASTORIADIS Cornelius. *Les carrefours du labyrinthe, tome 3 : Le monde morcelé*. Paris : Seuil, 2000.
- CASTORIADIS Cornelius. *Les carrefours du labyrinthe, tome 4 : La montée de l'insignifiance*. Paris : Point, 2007.

- CASTORIADIS Cornelius. *Les carrefours du labyrinthe, tome 5 : Fait et à faire*. Paris : Point, 2008.
- CASTORIADIS Cornelius. *Les carrefours du labyrinthe, tome 6 : Figures du pensable*. Paris : Point, 2009.
- CHARDEL Pierre-Antoine et ROCKHILL Gabriel (Dir.). *Technologies de contrôle dans la mondialisation : enjeux politiques, éthiques et esthétiques*. Paris : Edition Kimé, 2009.
- CHOW Rey. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- CHOW Rey. *The Age of the World Target: Self-Referentiality in War, Theory, and Comparative Work*. Durham: Duke University Press, 2006.
- CHOW You Fai et DE KLOET Jeroen. *Sonic Multiplicities: Hong Kong Pop and the Global Circulation of Sound and Image*. Bristol / Chicago: Intellect, 2013.
- CHUN Shu 春树. *Beijing nana 北京娃娃 (Beijing Doll)*. Beijing 北京: Yuanfang chubanshe 远方出版社, 2005.
- CHUN Shu 春树. *Changda bantian de huanle 长达半天的欢乐 [Le bonheur est tellement long qu'il ne dure qu'une demi-journée]*. Beijing 北京: Shijie zhishi chubanshe 世界知识出版社, 2004.
- COCCHIARA Giuseppe. *The History of Folklore in Europe*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1981.
- CUI Jian 崔健 et ZHOU Guoping 周国平. *Ziyou fengge 自由风格 [Le style libre]*. Guilin 桂林: Guangxi shifan daxue chubanshe 广西师范大学出版社, 2001.
- D'ALLEVA Anne. *Méthodes et théories de l'histoire de l'art*. Paris : Thalia Édition, 2006.
- D'ALLEVA Anne. *Methods and Theories of Art History*. London: Laurence King Publishers, 2004.
- DAI Jinhua 戴锦华. *She du zhi zhou : xin shiqi zhongguo nvxing xiezuoyu nvxing wenhua 涉渡之舟 : 新时期中国女性写作与女性文化*. Beijing 北京: Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 2007.
- DAI Jinhua 戴锦华. *Xingbie zhongguo 性别中国 (Gendering China)*. Taipei 台北: Maitian chuban 麦田出版, 2006.
- DAI Jinhua 戴锦华. *Yinxing shuxie : jiushi niandai zhongguo wenhua yanjiu 隐形书写 : 90年代中国文化研究 [L'écriture latente : étude sur la culture des années 1990 en Chine]*. Jiangsu 江苏: Jiangsu renmin chubanshe 江苏人民出版社, 1999.
- DE BEAUVOIR Simone. *Le deuxième sexe, tome 1*. Paris : Gallimard, 1949.
- DE KLOET Jeroen. *China with a Cut: Globalisation, Urban Youth and Popular Music*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

- DE KLOET Jeroen et JURRIENS Edwin (Dir.). *Cosmopatriots: On Distant Belongings and Close Encounters*. Amsterdam: Rodopi, 2008.
- DEBORD Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992.
- DEBORD Guy. *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard, 1992.
- DEBORD Guy. *Rapport sur la construction des situations*. Paris : Mille et une nuits, 2000.
- DERRIDA Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.
- DESBOIS Henri. *Le droit d'auteur en France*. Paris : Dalloz, 1966.
- DICTIONNAIRE CONCIS Français-chinois/Chinois-français (édition corrigée). Beijing 北京 : Shangwu yinshu guan 商务印书馆, Paris : Larousse, 2000.
- DIKOTTER Frank. *Sex, Culture and Modernity in China: Medical Science and the Construction of Sexual Identities in the Early Republican Period*. London: Hurst&Company, 1995.
- DOAN PATRICK. *La Chine à tire-d'aile*. Aix-en-Provence : Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2000.
- DOAN PATRICK. *Lu You, Mandarin, poète et résistant de la Chine des Song*, Aix-en-Provence : Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2004.
- DONALD Stephanie Hemelryk, HONG Yin et KEANE Michael (Dir.). *Media Futures in China, Consumption, Content and Crisis*. London&Surrey: Routledge/Curzon Press, 2002.
- DOSTALER Gilles. *Le libéralisme de Hayek*. Paris : La découverte, 2001.
- DUARA Prasenjit (Dir.). *The Global and Regional in China's Nation-Formation*. London and New York: Routledge Talor and Francis Group, 2009.
- DU GAY Paul, HALL Stuart, JANES Linda, MACKAY Hugh et NEGUS Keith. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman (Culture, Media and Identities series)*. London: SAGE, 1997.
- DUTTON Michael. *Streetlife China*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- ELLUL Jacques. *Le Bluff technologique*. Paris : Hachette, 1988 ; Fayard/Pluriel, 2010.
- ELLUL Jacques. *Le système technicien*. Paris : Le Cherche Midi, 2012.
- EAGLETON Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- FERÉ Robin, THIRIEZ Igor et YASSEF Mathieu. *Riff Story : du Hard Rock au Heavy Metal*. Rosières-en-Haye : Camion Blanc, 2010.
- FORMIS Barbara. *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.

- FOUCAULT Michel. *Dits et écrits, tome III*. Paris : Gallimard, 1994.
- FOUCAULT Michel. *Les Mots et les Choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966.
- FOUCAULT Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1993.
- FRITH Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- FROLOVA-WALKER. *Marina, Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin*. London: Yale University Press, 2007.
- FUNG Anthony Y.H. *Global Capital, Local Culture: Transnational Media Corporations in China*. New York: Peter Lang, 2008.
- GERNET Jacques. *Le monde chinois*. Paris : Armand Colin, 2003.
- GIUST-DESPRAIRIES Florence. *L'imaginaire collectif*. Ramonville Saint-Agne : Édition ères, 2003.
- GOBERT Didier, SALAUN Anne, VERBIEST Thibaut et WÉRY Etienne. *Le droit de l'internet & de la société de l'information, Droits européen, belge et français*. Bruxelles : Larcier, 2001.
- GRANET Marcel. *Danses et légendes de la Chine ancienne*. Paris : Presses Universitaires de France, collection Orientales, réédition de 1994 (première édition 1926).
- GREEN Anne-Marie. *Musique et Sociologie : enjeux méthodologiques et approches empiriques*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- GRIFFIN Tom. *Playgrounds: a portrait of rave culture*. London: Mango Press, 2005.
- GUHA Ranajit et SPIVAK Gayatri Chakravorty. *Selected Subaltern Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- GUO Facai 郭发财. *Jiasuo yu benpao : zhongguo yaogunyu duli wenhua shengtai guan cha* (1980-2005) 枷锁与奔跑 : 1980-2005 中国摇滚乐独立文化生态观察. Wuhan 武汉: Hubei renmin chubanshe 湖北人民出版社, 2007.
- HALL Stuart et CERVULLE Maxime (Dir.). *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Paris : Éditions Amsterdam, 2007.
- HAO Fang 郝舫. *Canlan niepan : kete keben de yisheng* 灿烂涅槃 : 柯特柯本的一生 [Nirvana grandiose : la vie de Kurt Cobain]. Beijing 北京 : Zhongguo shehui kexue wenxian chubanshe 中国社会科学文献出版社, 1996 (première version); Anhui 安徽 : Anhuirenmin chubanshe 安徽人民出版社, 2006 (deuxième version).
- HAO Fang 郝舫. *Shanghua nufang : yaogun de beifu yu kangzheng* 伤花怒放 : 摇滚的被缚与抗争 [Des fleurs fanées s'épanouissant : l'emprisonnement et la lutte du rock].

- Jiangsu 江苏 : Jiangsu renmin chubanshe 江苏人民出版社, 2003 (première version); Gansu 甘肃 : Gansu renmin meishu chubanshe 甘肃人民美术出版社, 2010 (deuxième version).
- HAO Fang 郝飏. *Biling hai shao : tanfang oumei xianfeng yinyue de yiduan jindi* 比零还少 : 探访欧美先锋音乐的异端禁地, [Moins que zéro : découvrir les hérésies et les lieux interdits dans le monde des musiques avant-gardistes européenne et américaine]. Beijing 北京 : Waiwen Chubanshe 外文出版社, 2001.
- HARDT Michael et NEGRI Antonio. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- HASKI Pierre. *Internet et la Chine*. Paris : Seuil, 2008.
- HEBDIGE Dick. *Sous-culture, le sens du style*. trad. de l'anglais par Marc Saint-Upéry, Paris : édition La Découverte (Zones), 2008.
- HEBDIGE Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen, 1979.
- HEBDIGE Dick. *Hiding in the Light: On Images and Things*. London: Routledge, 1988.
- HERZHAFT Gérard et BREMOND Jacques. *Le guide de la Country music et du Folk*. Paris : Fayard, 1999.
- HERZHAFT Gérard. *La country music*. Paris : Presses universitaires de France, 2010.
- HERZHAFT Gérard. *Le Blues*. Paris : Presses universitaires de France, 1981.
- HESS Remi et SAVOYE Antoine. *L'analyse institutionnelle*. Paris : Presses Universitaires de France, 1981.
- HISQUIN Christophe. *L'industrie musicale en Chine au début du XXIème siècle*. Paris : Éditions universitaires européennes, 2010.
- HONG Sung-Min. *Habitus, corps, domination : sur certains présupposés philosophiques de la sociologie de Pierre Bourdieu*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- HOOKS Bell. *Outlaw Culture: Resisting Representation*. New York: Routledge, 1994.
- HOOKS Bell. *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990.
- HORN John, LAING David, OLIVER Paul et SHEPHERD John. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Media, Industry and Society*. (Hardcover), London: Continuum International Publishing Group Ltd, 2003.
- JIN Siyan. *L'Écriture féminine chinoise du XXe siècle à nos jours : trame des souvenirs et de l'imaginaire*. Paris : You Feng, 2008.
- JIN Siyan et SUDAKA-BENAZERAF Jacqueline. *Chine : mémoire en flammes*. Neuilly-sur-Seine : Reinhard David, 2009.

- JIN Siyan et BOIS Lise. *Promenade au coeur de la Chine poétique*. Artois : Artois presses université, 2013.
- JIN Zhaojun 金兆均. *Guangtian huari xia de liuxing: qinlin zhongguo liuxing yinyue* 光天化日下的流行 : 亲历中国流行音乐 [La vogue en plein air : témoigner de la musique populaire en Chine]. Beijing 北京: Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社, 2002.
- JONES Andrew F. *Like a Knife: Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music*. New York: East Asia Program, Cornell University, 1992.
- JONES Andrew F. *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Durham and London: Duke University Press, 2001.
- KRAUS Richard. *Curt, Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York: Oxford University Press, 1989.
- LAO Zi 老子 (Lao-tzeu). *La Voie et sa vertu (Dao De Jing 道德经)*. textes chinois présentés et traduits en français moderne par François Houang et Pierre Leyris. Paris : Seuil, 1979.
- LAU Jenny Kwok Wah (Dir.). *Multiple Modernities: Cinema and Popular Media in Transcultural East Asia*. San Francisco: Temple, 2003.
- LEE Gregory. *Troubadours, Trumpeter, Troubled Makers: Lyricism, Nationalism and Hybridity in China and its Others*. Durham: Duke University Press, 1996.
- LEE Gregory. *Modernités chinoises* (2ème édition). Lyon : AEC-UJM, Faculté des langues, Université Jean Moulin-Lyon 3, 2004.
- LEE Gregory. *China's Lost Decade: Cultural Politics and Poetics 1978-1990*. Lyon: Tigre de Papier, 2009.
- LEE Gregory. *Un spectre hante la Chine : fondements de la contestation actuelle*. Lyon & Hong Kong : Tigre de papier, 2012,
- LEVI-STRAUSS Claude. *La pensée sauvage*, Paris : Pocket, 1990.
- LEVI-STRAUSS Claude. *Tristes Tropiques* (poche). Paris : Pocket, 2001.
- LEVI-STRAUSS Claude. *Anthropologie structurale* (poche). Paris : Pocket, 2003.
- LEMIEUX Emmanuel et MORIN Edgar. *L'indiscipliné*. Paris : Seuil, 2009.
- LIPOVETSKY Gilles. *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard, 1983.
- LI Wan 李皖. *Huidao gechang* 回到歌唱 (Come Back and Sing). Nanjing 南京: Nanjing daxue chubanshe 南京大学出版社, 2009.

- LI Wan 李皖. *Minyao liuyu* 民谣流域 (Folk Valley). Nanjing 南京: Jiangsu renmin chubanshe 江苏人民出版社, 2007.
- LI Wan 李皖. *Wo tingdao le xingfu* 我听到了幸福 [J'ai entendu le bonheur]. Beijing 北京: Sanlian shudian 三联书店, 2003.
- LIANG shuming 梁漱溟. *Dongxi fang wenhua jiqi zhexue* 东西方文化及其哲学 [La culture et la philosophie de l'orient et de l'occident]. Shanghai 上海: Shanghai renmin chubanshe 上海人民出版社, 2006.
- LIN Yutang 林语堂. *La Chine et les Chinois*. trad. de l'anglais par S. et P. Bourgeois, Paris: Payot & Rivages, 1937 et 1997.
- LIU Jingzhi 刘靖之. *Zhongguo xin yinyue shilun* 中国新音乐史论 [Essai historique sur la nouvelle musique chinoise]. Hong Kong 香港: Xianggang zhongwen daxue chubanshe 香港中文大学出版社, 2009.
- LU Juntao 陆俊涛 et LI Yang 李洋 (Dir.). *Naban: weile zhongguo cengjing de yaogun* 呐喊: 为了中国曾经的摇滚 [Crier: pour le rock en Chine d'autrefois]. Guangxi 广西: Guangxi shifan daxue chubanshe 广西师范大学出版社, 2008.
- LYOTARD Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- MA Shifang 马世芳. *Dixia xiangchou landiao* 地下乡愁蓝调 (Subterranean Homesick Blues). Guilin 桂林: Guangxi shifan daxue chubanshe 广西师范大学出版社, 2007.
- MANUEL Peter. *Popular Musics of the Non-Western World: an introductory Survey*. New York: Oxford University Press, 1988.
- MARC MARTINEZ Isabelle. *Le rap français: esthétique et poétique des textes (1990-1995)*. Bern: Peter Lang, 2008.
- MARCUS Greil. *Mystery Train: Images of America in Rock 'n' Roll*. London: Omnibus, 1977.
- MARX Karl et ENGELS Friedrich. *Le Manifeste du Parti communiste*. Paris: Éditions Bordas S.A., 1986.
- MARX Karl et BENSARD Daniel. *Les crises du capitalisme* (Texte inédit). Paris: Éditions Demopolis, 2009.
- MARX Karl. *Le Capital*. Paris: Éditions sociales, 1974.
- MONSON Ingrid. *Freedom Sounds: Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*. New York: Oxford university press, 2007.
- MORIN Edgar. *La méthode, Tome 3: la connaissance de la connaissance*. Paris: Seuil, Collection Essais Points, 1992.

- MORIN Edgar. *Les stars*. Paris : Seuil, 1972.
- NERI Corrado. *Âges inquiets, cinéma chinois : une représentation de la jeunesse*. Lyon : Tigre de Papier, 2009.
- NIE Zheng 聂筝, YAN Jun 颜峻 et OU Ning 欧宁 (Dir.). *Beijing xinsheng* 北京新声 (New Sound of Beijing). Changsha 长沙 : Hunan wenyi chubanshe 湖南文艺出版社, 1999.
- OAKES Tim and SCHEINI Louisa. *Translocal China*. New York: Routledge, 2005.
- PEDDIE Ian (Dir.). *Popular Music and Human Rights* (Volume II: World Music). London: Ashgate Publishing, Ltd., 2011.
- PICKOWICZ Paul G. et ZHANG Yingjin (Dir.). *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*. New York: Rowman&Littlefield Publishers, 2006.
- PINTO Louis. *Pierre Bourdieu et la théorie du monde social*. Paris : Albin Michel, 1998.
- PLASKETES George. *B-Sides, Undercurrents and Overtones: Peripheries to Popular in Music, 1960 to the Present*. Farnham: Ashgate, 2009.
- POIRIER Nicolas. *Castoriadis : L'imaginaire radical*. Paris : Presses universitaires de France, 2004.
- POUIVET Roger. *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation, une ontologie de l'art de masse*. Bruxelles : La lettre volée, coll. Essais, 2003.
- POUIVET Roger. *Philosophie du rock*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.
- PRAT Jean-Louis. *Introduction à Castoriadis*. Paris : Édition la Découverte, 2007.
- QIN Xu 秦序 (Dir.). *Zhongguo yinyueshi* 中国音乐史. Beijing 北京 : Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社, 1998.
- RAYKOFF Ivan et DEAM TOBIN Robert (Dir.). *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- RECLUS Jacques. *La révolte des Tai-Ping : Prologue de la Révolution chinoise*. Montreuil : L'Insomniaque, 2007.
- REYNOLDS Simon. *Generation Ecstasy: into the world of Techno and Rave Culture*. New York: Routledge, 1999.
- ROFEL Lisa. *Desiring China: Experiments in Neoliberalism, Sexuality, and Public Culture*. Durham: Duke University Press, 2007.
- ROUGET Gilbert. *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris : Gallimard, 1990.
- ROULLEAU Denis. *Dictionnaire raisonné de la littérature Rock*. Paris : Éditions Scali, 2008.

- ROULLEAU-BERGER Laurence. *Désoccidentaliser la sociologie : l'Europe au miroir de la Chine*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube, 2010.
- ROULLEAU-BERGER Laurence. *La Nouvelle Sociologie chinoise* (avec Guo Yuhua, Li Peilin, Liu Shiding). Paris : Éditions du CNRS, 2008.
- RUFFAT Guillaume. *Révolution musicale : les années 67, 68, 69 de Penny Lane à Altamont*. Marseille : Le Mot et le reste, 2008.
- SAID Edward W. *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil, coll. « La couleur des idées », 2005.
- SARDAR Ziauddin. *Orientalism*. Buckingham: Open University Press, 1999.
- SHAPIRO Harry. *Deng dai yao tou : Liu xing yin yue yu yao wu de li shi* 等待药头 : 流行音乐与药物的历史 (Waiting for the Man: The Story of Drugs and Popular Music). trad. de l'anglais par LI jiachun 李佳纯, Taibei Shi 台北市 : Shang zhou chuban 商周出版, 2007.
- STEEN Andreas. *"Voices of the Mainstream" - Red Songs and Revolutionary Identities in the People's Republic of China*. New York: Routledge, 2012.
- STIEGLER Bernard. *Economie de l'hypermatériel et psychopouvoir. Entretiens avec Philippe Petit et Vincent Bontems*. Paris : Mille et une nuits, 2008.
- TODOROV Tzvetan. *Nous et les autres*. Paris : Seuil, 1989.
- VILLARD Florent. *Le Gramsci chinois : Qu Qiubai, penseur de la modernité culturelle*. Lyon : Tigre de Papier, 2009.
- WANG Jing. *Locating China: Space, Place and Popular Culture*. New York: Routledge, 2005.
- WANG Xiaofeng 王小峰 et ZHANG Lei 章雷 (Dir.). *Oumei liuxing yinyue zhinan* 欧美流行音乐指南 [Guide de la musique populaire d'Europe et des États-Unis]. Nanjing 南京: Nanjing daxue chubanshe 南京大学出版社, 2008.
- WANG Yuhe 汪毓和. *Zhongguo jinxindai yinyueshi (xiandai bufen)* 中国近现代音乐史 (现代部分). Beijing 北京: Gaodeng jiaoyu chubanshe 高等教育出版社, 2006.
- WANGLUO YU SHU BIANJIBU 网络与书编辑部 (Net and Books Edition). *Yinyue shiqing* 音乐事情 [Quelque chose sur la musique]. Beijing 北京: Xiandai chubanshe 现代出版社, 2009.
- WEINTRAUB Andrew N.. *Dangdut Stories: A Social and Musical History of Indonesia's Popular Music*. New York: Oxford university press, 2010.
- WHITE Harrison. *Identité et contrôle. Une théorie de l'émergence des formations sociales*. trad. de l'anglais et présenté par GODART Frédéric et GROSSETTI Michel, Paris : Éditions de l'EHESS, collection « EHESS-Translations », 2011.

- WICKE Peter. *Rock music: Culture, Aesthetics and Sociology*. trad. de l'allemand par Rachel Fogg, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- WONG Cynthia P. *Lost lambs: rock, gender, authenticity, and a generational response to modernity in the People's Republic of China*. New York: Columbia University, 2005.
- XIANDAI *haiyu cidian (diliuban)* 现代汉语词典 (第六版). Beijing 北京: Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 2012.
- XINHUA *zidian (dishiban)* 新华字典 (第十版). Beijing 北京: Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 2005.
- YAN Jun 颜峻. *Neixin de Zaoyin* 内心的噪音 [Les bruits de l'intérieur]. Beijing 北京: Waiwen chubanshe 外文出版社, 2001.
- YAN Jun 颜峻. *Didixia : xinyinyue qianxing ji* 地地下 : 新音乐潜行记 [Under underground : voyage discret dans le monde de la nouvelle musique]. Beijing 北京: Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社, 2002.
- YAN Jun 颜峻. *Ranshao de zaoyin* 燃烧的噪音 (Burning Noise). Jiangsu 江苏: Jiangsu wenyi chubanshe, 江苏文艺出版社, 2004.
- YAN Jun 颜峻, LIAO Weitang 廖伟棠 (auteurs) et CHEN Nong 陈农 (photographe). *Wo zai wo buzai de difang* 我在我不在的地方. Guangxi 广西: Jieli chubanshe 接力出版社, 2005.
- YAN Jun 颜峻. *Huifeiyanmie : yigeren de yaogunyue guancha* 灰飞烟灭: 一个人的摇滚乐观察 [Les cendres du temps : observation personnelle du Yaogun]. Guangzhou 广州: Huacheng chubanshe 花城出版社, 2006.
- YAN Jun. *Génération Dakou. Écouter, recycler, expérimenter*. Trad. du chinois et de l'anglais par Antoine Guex et Aline Hostettler, Paris : collection Rip on/off, éditeur Patrick van Dieren, 2012.
- YURCHAK Alexei. *Everything Was Forever, Until it Was no More: The Last Soviet Generation*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005.
- ZHANG Jingyuan 张京媛 (Dir.). *Hou zhimin lilun yu wenhua rentong* 后殖民理论与文化认同 (Postcolonial Criticism and Cultural Identity). Taibei 台北: Maitian renwen chubanshe 麦田人文出版社, 2004.
- ZHANG Tiezhi 张铁志. *Shengyin yu fennu : yaogunyue keneng gaibian shijie ma?* 声音与愤怒: 摇滚乐可能改变世界吗? (Sounds and Fury: Can Rock n'roll Change the World?). Guilin 桂林: Guangxi shifan daxue chubanshe 广西师范大学出版社, 2008.
- ZHANG Xudong et DIRLIK Arif (ed.). *Postmodernism and China*. Durham: Duke university press, 2000.

- ZHANG Xudong. *Postsocialism and Cultural: China in the Last Decade of the Twentieth Century*. Durham: N.C, Duke University Press, 2008.
- ZHANG Yingjin. *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*. Hawaii: University of Hawaii Press, 2010.
- ZHANG Yiwu 张颐武 (Dir.). *Zhongguo gaige kaifang sanshi nian wenhua fazhan shi* 中国改革开放三十年文化发展史. Shanghai 上海: Shanghai daxue chubanshe 上海大学出版社, 2008.
- ZHAO Jianwei 赵健伟. *Cui Jian zai yinwsuoyou zhong naban : zhongguo yaogun beiwanglu* 崔健在一无所有中呐喊—中国摇滚备忘录. Beijing 北京: Beijing shifan daxue chubanshe 北京师范大学出版社, 1992.
- ZHU Dake 朱大可 (Dir.). *Wenhua pipíng : wenhua zhixue de lilun yu shijian* 文化批评 : 文化哲学的理论与实践. Suzhou 苏州: Guwuxuan chubanshe 古吴轩出版社, 2011.

Thèses et mémoires

BOUTONNET Thomas. *Vers une « société harmonieuse » de consommation ?* thèse soutenue en novembre 2009, sous la direction du Prof. Gregory LEE, à l'Université Jean-Moulin Lyon3.

FRANGEVILLE Vanessa. *Construction nationale et spectacle de la différence en république populaire de Chine*. thèse soutenue en décembre 2007, sous la direction du Prof. Gregory LEE, à l'Université Jean-Moulin Lyon3.

GROENEWEGEN Jeroen. *Togue: Making Sense of Underground Rock (1997-2004)*. mémoire de Master soutenu en mars 2005, à Leiden University, Pays-Bas.

GROENEWEGEN Jeroen. *The Performance of Identity in Chinese Popular Music*. thèse soutenue en 15 juin 2011, sous la direction du Prof. Dr. M. (Maghiel) Van Crevel, à Leiden University, Pays-Bas.

HISQUIN Christophe. *L'industrie musicale en Chine au début du XXI^e siècle*. thèse soutenue en octobre 2008, sous la direction du Prof. Gregory LEE, à l'Université Jean-Moulin Lyon3.

HUANG Yingxue. *Yaogun, l'histoire de la musique Rock Made in China : Création, évolution, et perspectives de la musique rock en Chine contemporaine (1980-2011)*. thèse soutenue en septembre 2012, sous la direction du Prof. Gregory LEE, à l'Université Jean-Moulin Lyon3.

LIGOT Damien. *Trans-musicalité « taike » : Distinction d'une nouvelle « Taïwanité » au sein de l'underground local (1990-2010)*. thèse soutenue en janvier 2012, sous la direction du Prof. Gregory LEE, à l'Université Jean-Moulin Lyon3.

MAÎTRE Marie-Julie. *Réception et représentation de la philosophie chinoise en France du seizième au vingt-et-unième siècle*. thèse soutenue en juillet 2010, sous la direction du Prof. Gregory LEE, à l'Université Jean-Moulin Lyon3.

WANG Qian. *The Crisis of Chinese Rock in the mid-1990s: Weakness in Form or Weakness in Content?* Thèse soutenue en octobre 2007, à l'Université Liverpool

Articles (revues & journaux)

- BARMÉ Geremie. "The Greying of Chinese Culture" in *China Review*. Kuan Hsin-chi M. Brosseau (Dir.), Hong Kong: University of Hong Kong Press, 1992, pp.13-16.
- BENOIST Jean-Marie. « Facettes de l'identité » (séminaire dirigé par LEVI-STRAUSS Claude en 1977) in *L'identité : séminaire interdisciplinaire (1974-1975)*. Paris :P.U.F., 2010, pp. 13-23.
- B. GOLD Thomas. "Go with Your Feelings: Hong Kong and Taiwan Popular Culture in Greater China" in *The China Quarterly*. No. 136, Special Issue: Greater China (Dec., 1993), pp. 907-925.
- CHOW Rey. "Listening Otherwise, Music Miniaturized: A Different Type of Question about Revolution" in Paul du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay, Keith Negus, *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman* (Culture, Media and Identities series). London: SAGE, 1997, pp.135-139.
- CHEN Shui 沉睡. « Wuneng de xuanze, wuneng de liliang : dangai zhongxi pengke xianxiang touxi » 无能的选择，无能的力量—当代中西朋克现象透析 [Le choix incapable, la force impuissante : l'analyse des phénomènes du *Punk* actuels en occident et on Chine] in *Tongsugequ* 通俗歌曲 [Musique populaire]. 1999, n°11, pp.10-11.
- DE COPPET Daniel. « De l'action rituelle à l'image, représentations comparées » in *Philosophie et Anthropologie*. Paris : Centre Georges-Pompidou, 1992, pp.121-128.
- DONG Peng 董鹏. « Chuntian laile!!! 1999 zhongguo xinyinyue fabiaohui » 春天来了！！！！1999 中国新音乐发表会 » [Le printemps arrive!!! Le concert de la présentation de la nouvelle musique chinoise] in *Tongsu gequ* 通俗歌曲. mai 1999, pp.8-10.
- HESMONDHALGH David. "Subcultures, Scenes or Tribes ? None of the Above" in *Journal of Youth Studies*. Vol. 8, No. 1, March 2005, pp. 21-40.
- HUCHET Jean-François. « L'héritage économique de Deng Xiaoping » in *Perspectives chinoises*. N°40, 1997. pp. 6-16.
- LASH Scott. "Power after Hegemony: Cultural Studies in Mutation ?" in *Theory, Culture, and Society*. 24 (3), 2007, pp.55-78.

- LEE B. Brown. "Phonography, Rock Record, and the Ontology of Recorded Music" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 58, No. 4 (Autumn, 2000), pp. 361-372.
- LEE Gregory, « Le cadeau empoisonné de Versailles ou La Chine à la manivelle de l'orgue de barbarie », in *Mouvements*, No. 72, avril 2012, pp. 79-88.
- LI Wan 李皖. « Cong jiefang dao miming : zhongguo liuxing gequ ershi nian » 从解放到迷茫 : 中国流行歌曲 20 年 [De libération à confusion : les vingt ans de la musique populaire chinoise] in *Zhongguo qingnian yanjiu* 中国青年研究. 2002, n°2, pp.68-70.
- MENDRAS Henri. « Daniel Bell, La fin de l'idéologie » in *Revue française de science politique*. 47e année, n°3-4, 1997, pp. 497-499.
- PENG Hongwu 彭洪武. « Pan Gu : zhanzai zhongguo yaogundeduilimian shang » 盘古 : 站在中国摇滚的对立面上 [*Punk God : en opposition du Yaogun*] in *Tongsu gequ* 通俗歌曲 [Musique populaire]. 1999, n°9, pp. 40.
- STEEN Andreas. "Sound, Protest and Business. Modern Sky Co. and the New Ideology of Chinese Rock" in *Berliner China-Hefte*. No. 19, Oct. 2000, pp. 40-64.
- STEEN Andreas. "Long Live the Revolution? - The Changing Spirit of Chinese Rock" in PEDDIE Ian (Dir.), in *Popular Music and Human Rights* (Volume II: World Music). 2011, chapitre 10.
- SUN Mengjin 孙孟晋. « Zhongguo yaogun lantanzi » 中国摇滚烂摊子 [Le bazar du rock chinois] in *Tongsu gequ* 通俗歌曲 [Musique populaire]. 2003, n°12, pp. 43-45.
- TONG Qingsheng. « Savoir national, littérature nationale et langue nationale » in *Perspectives chinoises*. n°2011/1, pp. 34-40.
- WONG Kee-Chee. "Two or Three Things About Mandarin Pop" in LAW Kar (Dir.), in *Mandarin Films and Popular Songs, 40s-60s: Program of the 17th Hong Kong International Film Festival*. 1993, p. 18.
- ZHANG Xiaozhou 张晓舟. « Bishou yu touqiang » 匕首与投枪 [Poignard et javelot] in *Tongsu gequ* 通俗歌曲 [Musique populaire]. 1999, n°9, p.41.
- ZHANG Xiaozhou 张晓舟. « Yizhang pengke zhuanji de dansheng » 一张朋克专辑的诞生 [La naissance d'un album *Punk*], in *Tongsugequ* 通俗歌曲 [Musique populaire]. 1999, n°10, p.10.

Les sources électroniques

Ouvrages numériques (Ebook)

- BILLETTER Jean-François. *Chine trois fois muette, de la place de la Chine dans le monde d'aujourd'hui*. Paris : Allia, 2000. Institut universitaire d'études du développement (l'Université de Genève), The Graduate Institute, http://graduateinstitute.ch/webdav/site/developpement/shared/developpement/362/itineraires%20IUED/IUED_ILI07_Billeter.pdf.
- DEBORD Guy. *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard, 1992. Dumauvaiscote, http://dumauvaiscote.pagespersoorange.fr/la_societe_du_spectacle/societespectacle.htm.
- DEBORD Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992. Dumauvaiscote, <http://dumauvaiscote.pagesperso-orange.fr/commentaire4.htm>.
- Fiche curie : République Populaire de Chine, France-Diplomatie-Ministère des Affaires étrangères, http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/CHINE_19-5-11.pdf.
- GROENEWEGEN Jeroen. *The Performance of Identity in Chinese Popular Music*. thèse soutenue en 15 juin 2011, sous la direction du Prof. Dr. M. (Maghiel) Van Crevel, à Leiden University, Pays-Bas, Leiden Repository, <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/17706>.
- GROENEWEGEN Jeroen. *Tongue: Making Sense of Underground Rock, Beijing 1997-2004*. mémoire de Master soutenu en mars 2005, à Leiden University, Pays-Bas, Rock in China, http://www.rockinchina.com/w/Tongue_-_Making_sense_of_Beijing_underground_rock,_1997-2004.
- LELOUP Jean-Yves. *Quels sont les outils et les technologies de la musique électronique ?* Observatoire Leonardo des arts et des technosciences, http://www.olats.org/livresetudes/basiques/musiqueelectronique/7_basiquesME.php#4.
- PRAT Jean-Louis. *Introduction à Castoriadis*. Paris : La Découverte « Repères », 2007. <http://www.cairn.info/introduction-a-castoriadis--9782707150837.htm>.
- SONTAG Susan. *Against Interpretation*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966. Coldbacon, <http://www.coldbacon.com/writing/sontagagainstinterpretation.html>.
- WILLIAMS Raymond. *Culture and Society: 1780-1950*, Internet Archive, <http://archive.org/details/culturesociety17001850mbp>.

Articles numériques

- DUTTON Michael. "Mango Mao: Infections of the Sacred" in *Public Culture*. Vol. 16, No.2 (2004), pp.161-186. Project Muse, http://muse.jhu.edu/acces.bibliothequediderot.fr/journals/public_culture/v016/16.2dutton.html. Consulté le 20 septembre, 2013.
- DUTTON Michael. "From Culture Industry to Mao Industry: A Greek Tragedy" in *boundary 2*. Vol. 32, No. 2, Summer, 2005 (Problems of Comparability/Possibilities for Comparative Studies), pp.151-168. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/4132102>. Consulté le 13 octobre, 2013.
- HOLMES Brian, LACOUÉ-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc, "The Nazi Myth" in *Critical Inquiry*. Vol. 16, No. 2, hiver 1990, pp. 291-312. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/1343615>. Consulté le 04 mai 2013.
- HUANG Liaoyuan 黄燎原, MAO Yizuo 毛一佐 et ZHONG Qiuyang 种秋秧. « Zhongguo yaogun dashiji » 中国摇滚大记事 [l'Agenda essentiel du rock chinois]. Old.hongxiao, <http://old.hongxiao.com/GAOSHI/113.htm>. Consulté 16 novembre 2012.
- JOSH. « Zhongji xianbao : Michael Pettis zai D-22 de zuihou shike » 终极线报 : Michael Pettis 在 D-22 的最后时刻 (Michael Pettis on the End of D-22). Pangbianr, <http://pangbianr.com/michael-pettis-on-the-end-of-d22/>. Consulté le 17 mai 2013.
- LEE Gregory. « Le cadeau empoisonné de Versailles ou La Chine à la manivelle de l'orgue de barbarie » in *Mouvements*. No. 72, avril 2012, Gregory B. LEE, <http://www.gregorylee.net>. Consulté le 26 juin 2013.
- LI Peilin et ZHANG Yi. « La réinsertion professionnelle des "xiagang" - une enquête dans la province du Liaoning met en évidence l'importance de stages de formation » in *Perspectives Chinoises*. janvier-février 2004. Perspectives chinoises, <http://perspectiveschinoises.revues.org/1202#ndlr>. Consulté le 26 avril 2013.
- LI Wan 李皖. « Reqing shi ruhe lengque de : zhongguo yaogun sanshinian » 热情是如何冷却的 : 中国摇滚 30 年 [Comment la passion s'est refroidie : les trente ans du rock chinois] in *Nanfang zhoumo* 南方周末 (Southern Weekly). INFZM, <http://www.infzm.com/content/21015>. Consulté le 20 novembre 2012.
- LINCOT Emmanuel. « L'art contemporain chinois dans les années Deng Xiaoping » in *Perspectives chinoises*, mars-avril 2004. Perspectives chinoises, <http://perspectiveschinoises.revues.org/1362#quotation>. Consulté le 15 mai 2013.

- LÜ Bo 吕玻. « Zhongguo duli yinyue changpai licheng gaishu » 中国独立音乐厂牌历程概述 [Brève histoire du développement des labels indépendants de musique en Chine]. Indie China, <http://www.indiechina.com/html/2008-06/1640.htm>. Consulté le 15 janvier 2013.
- STEELE Angela. "The deal with Dakou". Hip Hop in China, <http://www.dongting08.net/2008/06/deal-with-Dakou.html>. Consulté le 05 décembre 2012.
- WU Hongfei 吴虹飞. « "Shetou", fanzheng doushi si, xiwang shijie geng meihao ba » “舌头”, 反正都是死, 希望世界更美好吧 [« La langue », en tous cas on va tous mourir, espérons que le monde soit meilleur], in *Nanfang renwu zhoukan* 南方人物周刊 (Southern People Weekly), INFZM, <http://www.infzm.com/content/32969>. Consulté le 18 mai 2013.
- XIA Nan 夏楠, « Jiu rang ta xiang yizhige » 就让它像一支歌 [Laisse le rester comme une chanson], in *Shenghuo yuekan* 生活月刊 (China Life Magazine), N° 59, Octobre 2010. <http://www.chinalifemagazine.com/Web/ShowNews.asp?id=1681>. Consulté le 06 août 2012.
- YAN Jun 颜峻 « Quxiao yaogun shenhua » 取消摇滚神话 [Détruire le Mythe du Rock], in *Zhongguo yishu piping* 中国艺术批评 (Chinese Art Criticism), 21 novembre 2005. ZGYSP, <http://www.zgyspp.com/Article/y8/200511/422.html>. Consulté le 20 novembre 2012.
- YAN Jun 颜峻, « Beijing xinsheng : xinde routi he ganqing » 北京新声：新的肉体 and 感情 [Les nouveaux sons de Beijing : nouvelles chairs et nouvelles émotions]. Rock in China, <http://www.rockinchina.com/w/北京新声，新的肉体和感情>. Consulté 21 juillet 2012.
- YAN Jun 颜峻, « Dakou yidai he daoban shiye » 打口一代和盗版事业 [La génération à trou et la carrière du piratage musical]. Taisha, <http://edu.taisha.org/bbs/viewthread.php?tid=97385>. Consulté 03 janvier 2013.
- YAN Jun 颜峻, « Kuadiao de yidai ? Kuadiao de xinyidai » 垮掉的一代？垮掉的新一代 [The Beat Generation? The New Beat Generation]. 360doc, http://www.360doc.com/content/10/1207/13/2104470_75794621.shtml. Consulté le 08 janvier 2013.
- YAN Jun 颜峻, « Nihao, woshi hun dixia de » 你好，我是混地下的 [Bonjour, je traîne avec le monde underground]. SINA, <http://ent.sina.com.cn/r/m/2005-01-26/1355641148.html>. Consulté 24 novembre 2012.
- YAN Jun 颜峻, « Tiexue huo daohan, zhuiyi shinian yaogun » 铁血或盗汗，追忆十年摇滚 [Le sang de fer ou les sueurs nocturnes, mémoire sur les dix ans du

- Yaogun]. Rock in China, <http://www.rockinchina.com/w/铁血或盗汗——追忆十年摇滚（代序）>. Consulté le 16 mai 2013.
- ZHANG Tiezhi 张铁志, « Zhongguo qingnian de kumen yu fankang » 中国青年的苦闷与反抗 [le spleen et la contestation de la jeunesse chinoise]. in *Yazhou zhoukan* 亚洲周刊, 19 septembre 2011. 21CCOM, <http://www.21ccom.net/articles/zgyj/gqmq/2011/0919/45553.html>. Consulté le 27 avril 2013.
- ZHANG Youdai 张有待, « Woshi yinyue chuanbozhe, bushi yaogunyue chuanbozhe » 我是音乐传播者，不是摇滚乐传播者. Music.sohu, <http://music.yule.sohu.com/20080821/n259080397.shtml>. Consulté le 04 janvier 2013.
- « Neidi liuxing yinyue dashi jianbiao (1978-1988) », 内地流行音乐大事简表 (1978-1988). SINA, <http://ent.sina.com.cn/y/2008-12-08/ba2286326.shtml>. Consulté le 21 janvier 2014.
- « Shuju yanzhong de Livehouse, yinyuejie, changpai » 数据眼中的 livehouse，音乐节，厂牌 [Les Livehouse, les festivals de musique et les labels d'un point de vue statistique]. douban, <http://site.douban.com/210921/widget/notes/13627852/note/278068776>. Consulté le 03 juin 2013.
- « Zhongguo yinyue banquan reng chuyu manhuang shidai » 中国音乐版权仍处于蛮荒时代 [Le droit d'auteur de la musique en Chine reste encore dans le temps sauvage]. Chinanews, <http://www.chinanews.com/cul/2012/04-26/3849377.shtml>. Consultés le 20 février 2013.

Références de musique (SITE WEB)

Alternative China. <http://alternativechina.tumblr.com>.

China Music Radar. <http://www.chinamusicradar.com>.

Douban Radio 豆瓣电台. <http://douban.fm>.

Douban 豆瓣. <http://www.douban.com>.

Indie China. <http://www.indiechina.com>.

Observatoire Leonardo des Arts et des Technosciences. <http://www.olats.org/olats/olats.php>.

Phillipe Tagg. <http://tagg.org/index.html>.

Qingma diantai 青马电台. <http://ourfolk.net/radio/>

Rock in China. http://www.rockinchina.com/w/Main_Page.

SongTaste. <http://www.songtaste.com/>

Wangyi yun yinyue 网易云音乐. <http://music.163.com/>

Xiami 虾米. <http://www.xiami.com>

E-mail

Lei PENG < babynumb@gmail.com >, "about D-22 and Maybe Mars", [Sur le bar D-22 et Maybe Mars], message envoyé à Charles Sabila <charles.saliba@gmail.com>, 17 février 2010.

Lei PENG < babynumb@gmail.com >, "Guanyu *Dakou*" 关于打口 [Sur les *Dakou*], message envoyé à < wuyamusic@yahoo.com.cn >, 20 mars 2010.

Lei PENG < babynumb@gmail.com >, "Nufang yanchanghui guanhou" 怒放演唱会观后, [Les impressions à propos du concert Nufang], message envoyé à < 11057844@qq.com >, 10 septembre 2010.

Discographie et Filmographie sélective

Chine, Taiwan, Hong Kong

- AV Da Jiu Bao AV 大久保. *Dashidai* 大时代. Bingmasi 兵马司 (Maybe Mars), 2010.
- BAI Shui 白水. *Shijian* 时间. Midnight Productions (label indépendant), 2007.
- BAI Shui 白水. *Dong* 冬. Midnight Productions (label indépendant), 2008.
- BAI Shui 白水. *Yulai* 雨来. Midnight Productions (label indépendant), 2009.
- BAI Shui 白水. *Huashisanlou zhuren* 花拾叁楼主人. Midnight Records (label indépendant), 2011.
- BAO Jia Jie 43 Hao 鲍家街 43 号. *Bao Jia Jie 43 Hao* 鲍家街 43 号. Jingwen 京文, 1997.
- BAO Jia Jie 43 Hao 鲍家街 43 号. *Fengbao lailin* 风暴来临. Zhongguo guoji yinxiang chubanshe 中国国际音像出版社, 1998.
- BEYOND. *Haikuotiankong* 海阔天空. Moyan changpian 魔岩唱片 (Magic Stone), 1993.
- CANG Ying 苍蝇. *The Fly*. Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky), 1998.
- CARSICK Cars. *Carsick Cars*. Bingmasi 兵马司 (Maybe Mars), 2007.
- CARSICK Cars. *You Can Listen, You Can Talk*. Bingmasi 兵马司 (Maybe Mars), 2009.
- CHAO Zai 超载. *Chaozai* 超载. Moyan changpian 魔岩唱片 (Magic Stone), 1992.
- CHAO Zai 超载. *Mobuan lantian* 魔幻蓝天. Moyan changpian 魔岩唱片 (Magic Stone), 1999.
- CHONG Su diaoxiang de quanli 重塑雕像的权力 (Re-Tros). *Cut Off*. Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky), 2005.
- CHONG Su diaoxiang de quanli 重塑雕像的权力 (Re-Tros). *WATCH OUT! CLIMATE HAS CHANGED, FAT MUM RISES....* Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky), 2009.
- CUI Jian 崔健. *Jiejue* 解决 (Solution). Zhongguo wencai shengxiang chubanshe, 中国文采声像出版社, 1991.
- CUI Jian 崔健. *Xinchangzheng lushang de yaogun* 新长征路上的摇滚 (Rock 'n' Roll on the New Long March). Zhongguo guoji guangbo yinxiang chubanshe, 中国国籍广播音像出版社, 1989.

- CUI Jian 崔健. *Hongqixia de dan* 红旗下的蛋 (Balls Under the Red Flag). Beijing beiyong luyin luying gongsi, 北京北影录音公司, 1994.
- CUI Jian 崔健. *Geini yidian yanse* 给你一点颜色 (Show You Colour). Beijing dongxi yinyue yishu youxian zeren gongsi 北京东西音乐艺术有限责任公司, 2005.
- CUI Jian 崔健. *Wuneng de lilang* 无能的力量 (The power of the powerless). Jingwen changpian 京文唱片, 1998.
- DA Bang 大棒. *Shaonianxie* 少年邪 (Bone Hug). Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky), 2011.
- DA Ming Yi Pai 達明一派. *Shitouji* 石頭記. Xinyibao 新藝寶, 1987.
- DA Wanggang 大忘杠. *Huangqiang zouban xuanduan* 荒腔走板选段. Autoproduction, 2010.
- DI Xia Ying'er 地下婴儿. *Juexing* 觉醒. Moyan changpian 魔岩唱片 (Magic Stone), 1999.
- DOU Wei 竇唯. *Heimeng* 黑梦. Moyan changpian 魔岩唱片 (Magic Stone), 1994.
- DOU Wei 竇唯. *Yanyangtian* 艳阳天. Moyan changpian 魔岩唱片 (Magic Stone), 1995.
- DOU Wei 竇唯. *Shanheshui* 山河水. Moyan changpian 魔岩唱片 (Magic Stone), 1998.
- DOU Wei 竇唯 et YI 譯. *Huanting* 幻听. Zhongxin yinxiang chubanshe, 中新音像出版社, 1999.
- DOU Wei 竇唯 et YI 譯. *Yuxu* 雨吁. Autoproduction, 2000.
- DOU Wei 竇唯 et Buyiding 不一定. *Yijuliangde* 一举两得. Dianshi yishuzhongxin yinxiang chubanshe, 电视艺术中心音像出版社, 2003.
- DOU Wei 竇唯. *Jinghuayuanji* 镜花缘记. Shanghai yinxiang gongsi 上海音像公司 2004.
- DOU Wei 竇唯. *Houguanyin* 后观音. Lona Records, 2006.
- DOU Wei 竇唯. *Zaochun de yusan* 早春的雨伞. Douwei yinyue gongzuoshi 竇唯音樂工作室, 2010.
- DOU Wei 竇唯. *Kouyin* 口音. Jiuzhou yinxiang chubanshe 九洲音像出版社, 2011.
- DOU Wei 竇唯. *Zaixu Jinghuayuan* 再续镜花缘. Huanshuimengtian 幻水夢天, 2002.
- ER Shou Mei Gui 二手玫瑰. *Ersbou meigui* 二手玫瑰 (Second Hand Rose. Guoji wenhua jiaoliu yinxiang chubanshe 国际文化交流音像出版社, 2003.
- ER Shou Mei Gui 二手玫瑰, *Yule jianghu* 娱乐江湖. Daguo wenhua, 大国文化, 2006.

- GUA zai hezi shang 挂在盒子上 (Hang On the Box) . *Yellow Banana*. Benden, 2002.
- GUA zai hezi shang 挂在盒子上 (Hang On the Box) . *DI DI DI*. Benden, 2003.
- GUA zai hezi shang 挂在盒子上 (Hang On the Box) . *Foxy Lady*. Scream Records, 2007.
- HANG Gai 杭盖. *Hanggai* 杭盖. Autoproduction, 2007.
- HANG Gai 杭盖. *Jieshao hanggai* 介绍杭盖 (Introducing Hanggai). Introducing / World Music Network, 2008.
- HANG Tian 杭天. *Wo de xin shi youzha de candou* 我的心是油炸的蚕豆. Jingwen 京文, 1999.
- HANG Tian 杭天. *Lengshui jiaotou* 冷水浇头. Tianjin yinxiang chubanshe 天津音像出版社, 2002.
- HE Yong 何勇. *Lajichang* 垃圾场. Moyan changpian 魔岩唱片 (Magic Stone), 1994.
- Hei Bao 黑豹 (Panthers). *Heibao* 黑豹. Moyan changpian 魔岩唱片 (Magic Stone), 1992.
- HOU Dejian 侯德健. *Xinxiezi, jiuxiezi* 新鞋子, 旧鞋子. Chuansheng changpian 传声唱片, 1984.
- HOU Hai Dashayu 后海大鲨鱼 (Queen Sea Big Shark). *Queen Sea Big Shark*. Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky), 2007.
- HOU Hai Dashayu 后海大鲨鱼 (Queen Sea Big Shark). *Lang Chao* 浪潮 (*Wave*). Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky), 2010.
- HUA Er 花儿 (Flowers) . *Fangxuela* 放学啦. Moyan changpian 魔岩唱片 (Magic Stone), 1992.
- HUA Er 花儿 (Flowers) . *Xingfu de pangbian* 幸福的旁边. Xinfengyinyue 新蜂音乐, 1999.
- IN 3 阴三儿. *Yinsaner* 阴三儿 (In 3). Autoproduction, 2008.
- JIANG Xin 姜昕. *Huakaibubai* 花开不败 (The Tenacious Flowers). Tianxie wenhua 天蝎文化, 1996.
- JIAO Gong yuedui 交工乐队. *Juhua yexingjun* 菊花夜行军 (The Night March of the Chrysanthemums). Chuanlian yousheng chubanshe 串聯有聲出版社, 2001.
- JIAO Gong yuedui 交工乐队. *Wodeng jiulai chang shange* 我等就来唱山歌. Chuanlian yousheng chubanshe 串聯有聲出版社, 1999.
- JOYSID. *Booze At Neptune's Dawn*. Bingmasi 兵马司 (Maybe Mars), 2007.

- LAO Lang 老狼. *Lianlianfengchen* 恋恋风尘. Shanghai shengxiang chubanshe 上海声像出版社, 1995.
- LI Tieqiao 李铁桥. *Feng a, tamen fengle* 风啊, 他们疯了 (Wind of Lunacy). Autoproduction, 2008.
- LIM Qiang 林强. *Jingzhe* 驚蜇 (Insect awaken). mk2 music France & Ewise Digital Multimedia Corp., 2005.
- LIN Shengxiang 林生祥. *Zhongshu* 種樹. Dadashu 大大樹, 2006.
- LIN Shengxiang 林生祥. *Yesheng* 野生. Dadashu 大大樹, 2009.
- LUO Dayou 羅大佑. *Zhibuzheye* 之乎者也. Gunshi 滾石, 1982.
- LUO Dayou 羅大佑. *Weilai de zhurenweng* 未來的主人翁. Gunshi 滾石, 1983.
- LUO Dayou 羅大佑. *Airen tongzhi* 愛人同志. Gunshi 滾石, 1988.
- MAI Tian Shouwangzhe 麦田守望者. *Maitian shouwangzhe* 麦田守望者 (The Catcher in the Rye). Hongxing shengchanshe 红星生产社 1998.
- MEI Hao Yao Dian 美好药店. *Jiaobusheng zhenzhen* 脚步声阵阵. Daomadan changpian 刀马旦唱片, 2008.
- WAN Neng qingnian lü dian 万能青年旅店 (Omnipotent Youth Society). *Wanneng qingnian lü dian* 万能青年旅店 (Omnipotent Youth Society). Autoproduction, 2010.
- P.K.14.. *Sheisheishei he sheisheishei* 谁谁谁和谁谁谁. Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky), 2004.
- P.K.14.. *1984. Bingmasi* 兵马司 (Maybe Mars), 2013.
- PAN Gu 盘古 (Punk God). *Yubuo zhongshao* 欲火中烧. Autoproduction, 2001.
- PAN Gu 盘古 (Punk God). *Dulizhenzhen* 独立战争. Autoproduction, 2008.
- PU Shu 朴树. *Wo qu 2000 nian* 我去 2000 年. Maitian yinyue 麦田音乐, 1999.
- PU Shu 朴树. *Shengru xiahua* 生如夏花. Huana changpian 华纳唱片, 2003.
- QI Qin 齐秦. *Dongyu* 冬雨. Huanqiuguoji 環球國際, 1987.
- QI Qin 齐秦. *Tong bing kuailézhe* 痛并快乐着. Neimenggu wenhua yinxiang chubanshe 内蒙古文化音像出版社, 1995.
- QI Qin 齐秦. *Silu* 丝路. Shanghua 上華, 1996.
- QING Xing 清醒 (Sober). *Haojile!?* 好极了!?. Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky), 1997.
- QING Xing 清醒 (Sober). *Demain, la gloire*. Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky), 2007.

- SAN Duo Jiao 三跺脚 (3 Steps). *Zhailin shengge* 寨林笙歌. Autoproduction, 2008.
- SHA bu si 杀不死 (Subs). *Subs Life*. Autoproduction, 2004.
- SHAN Ren 山人. *Sanshinian* 三十年. Shisanyue 十二月, 2009.
- SHAN Ren 山人. *Tingshan* 听山. Beida qingniao 北大青鸟, 2013.
- SHE Tou 舌头 (Tongue) . *Xiaojichuke* 小鸡出壳. Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky) , 1999.
- SHE Tou 舌头 (Tongue) . *Zhejiushini* 这就是你. Pulaiwenhua 普来文化, 2002.
- SHENG Yin Yu Wan Ju 声音与玩具. *Zui meimiao de lüxing* 最美妙的旅行. Autoproduction, 2003.
- SNAPLINE. *Party Is Over, Pornostar*. Bingmasi 兵马司 (Maybe Mars) , 2007.
- SU Yang 苏阳. *Xianliang* 贤良 (Wise and Good) . Shisanyue 十二月, 2006.
- TANG Chao 唐朝 (Tang Dynasty), *Tangcha* 唐朝. Moyan changpian 魔岩唱片 (Magic Stone), 1992.
- TANG Chao 唐朝 (Tang Dynasty). *Yanyi* 演义. Beijing wenhua yishu wenhua yishu yinxiang chubanshe 北京文化艺术音像出版社, 1999.
- WAN Xiaoli 万晓利. *Zouguolai, zouguoqu* 走过来, 走过去. Bad Head, 2002.
- WAN Xiaoli 万晓利. *Zhe yiqie meiyou xiangxiang de namezao* 这一切没有想象得那么糟. Shisanyue 十二月, 2006.
- WAN Xiaoli 万晓利. *Beifang de beifang* 北方的北方. Autoproduction, 2010.
- XIAO He 小河. *Feidegao de niao buluozaizai paobukuai de niu de bei shang* 飞的高的鸟不落在跑不快的牛的背上. Guoji wenhua jiaoliu yinxiang 国际文化交流音像, 2008.
- XIAO He 小河. *Shenfen de biaoyan* 身份的表演. Bingmasi 兵马司 (Maybe Mars), 2009.
- XIAO Juan he Shangulidejumin 小娟和山谷里的居民. *Rufeng wangshi* 如风往事. tianjin wenhuayishu yinxiang chubanshe 天津文化艺术音像出版社, 2007.
- XIAO Juan he Shangulidejumin 小娟和山谷里的居民. *Xishui wangshi* 细说往事. tianjin wenhuayishu yinxiang chubanshe 天津文化艺术音像出版社, 2007.
- XIN Kuzi 新裤子 (New Pants). *New Pants*. Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky) , 1998.
- XIN Kuzi 新裤子 (New Pants). *Disco Girl*. Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky) , 2000.
- XIN Kuzi 新裤子 (New Pants) . *Longburendan* 龙虎人丹. Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky) , 2006.

- XING Fu Da Jie 幸福大街. *Xiaolong fangjian li de yu* 小龙房间里的鱼. Wo ai yaogun Yue 我爱摇滚乐, 2004.
- XU Wei 许巍. *Zaibeichu* 在别处. Neimenggu wenhuayinxiang chubanshe 内蒙古文化音像出版社, 1997.
- XU Wei 许巍. *Nayinian* 那一年. Hongxing yinyue shengchanshe 红星音乐生产社, 2000.
- YANG Yi 杨一. *Neibu cankao* 内部参考. Autoproduction, 2000.
- YANG Yi 杨一. *Neibu cankao 2004* 内部参考 2004. Autoproduction, 2004.
- YAO 腰. *Tamen shuo wangle yaogun you wenti* 他们说忘了摇滚有问题. Yuanyin changpian 元音唱片, 2008.
- YE Bei 叶蓓. *Chunzhen niandai* 纯真年代. Maitian yinyue 麦田音乐, 1999.
- YE Haizi 野孩子. *In the Loft*. Autoproduction, 2000.
- YE Haizi 野孩子. *Zhonyu* 咒语. Heyinyue 河音乐, 2001.
- YE Haizi 野孩子. *Shang hai xianchang* 上海现场 (*Ark Live*), Autoproduction, 2002.
- YE Haizi 野孩子. *Huangheyao* 黄河谣. Heyinyue 河音乐, 2006.
- YU Dong 郁冬. *Lutian dianyingyuan* 露天电影院. Guoji wenhua jiaoliu yinxiang chubanshe 国际文化交流音像出版社, 1995.
- ZHANG Chu 张楚. *Yike buken meisu de xin* 一颗不肯媚俗的心. Moyan changpian 魔岩唱片 (Magic Stone), 1993.
- ZHANG Chu 张楚. *Gudude ren shi kechi de* 孤独的人是可耻的. Moyan changpian 魔岩唱片 (Magic Stone), 1994.
- ZHANG Chu 张楚. *Zaofeiji de gongchang* 造飞机的工厂. Moyan changpian 魔岩唱片 (Magic Stone), 1997.
- ZHANG Qianqian 张潜浅. *Linghun chuqiao* 灵魂出窍. Chengdu yinxiang chubanshe 成都音像出版社, 2001.
- ZHANG Weiwei, GUO Long 张玮玮 郭龙. *Ni dengzhe wo huilai* 你等着我回来. Buchadian 不插电 (MicroMu), 2008.
- ZHENG Jun 郑钧. *Chiluoluo* 赤裸裸. Hongxing shengchanshe 红星生产社 1994.
- ZHENG Zhihua 郑智化. *Xingxing diandeng* 星星点灯. Feidie 飞碟, 1992.
- ZHENG Zhihua 郑智化. *Luolei de xizi* 落泪的戏子. Feidie 飞碟, 1993.
- ZHOU Yunpeng 周云蓬. *Chenmo rumi de buxi* 沉默如谜的呼吸. Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky), 2004.
- ZHOU Yunpeng 周云蓬. *Niuyang xiashan* 牛羊下山. Autoproduction, 2010.

- ZHOU Yunpeng 周云蓬, *Qingchao kugua* 清炒苦瓜. Daomadan changpian 刀马旦唱片, 2008.
- ZI Yue 子曰. *Zi Yue I* 子曰 I. Jingwen changpian 京文唱片, 1997.
- ZI Yue 子曰. *Zi Yue II* 子曰 II. Jingwen changpian 京文唱片, 2002.
- ZUO Xiao Zu Zhou&NO 左小祖咒 & NO. *Zoushi de zhuren* 走失的主人. Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky), 1999.
- ZUO Xiao Zu Zhou&NO 左小祖咒 & NO. *Miaohui zhilv* 庙会之旅. Modeng tiankong 摩登天空 (Modern Sky), 2000.
- ZUO Xiao Zu Zhou 左小祖咒. *Zuoxiaozuzhou zai di'anmen* 左小祖咒在地安门. Haojiao changpian 嚎叫唱片, 2001.
- ZUO Xiao Zu Zhou 左小祖咒. *Meiguo* 美国. Autoproduction, 2006.
- ZUO Xiao Zu Zhou 左小祖咒. *Nizhidao dongfang zai nayibian* 你知道东方在哪一边. Autoproduction, 2008.
- ZUO Xiao Zu Zhou 左小祖咒. *Dashi* 大事. Autoproduction, 2009.

Compilation

- Dub Soundsystem: Made in China*. Bloodshot Record, 2007.
- Generation Six*. Bingmasi 兵马司 (Maybe Mars), 2011.
- Hongsetuituji* 红色推土机. Zhongguo minyao ditu 中国民谣地图, 2009.
- Hongxing yihao* 红星壹號. Zhongguo changpian guangzhou gongsi 中国唱片广州公司, 1995.
- Hongxing erbao* 红星 II 號. Shanghai shengxiang chubanshe 上海声像出版社, 1996.
- Hongxing sanbao* 红星 3 號. Shanghai shengxiang chubanshe 上海声像出版社, 1996.
- Huayyuancun* 花园村. Badhead Music, 2005.
- Jijingzhiheng* 寂静之声 (Voice of Silence: the Most Beautiful Voice from Taiwan). Gunshi changpian 滚石唱片, 2001.
- Look Directly Into The Sun: China Pop*. Bloodshot Record, 2007.
- Mayinyue, bei wuru de zitai* 麻音乐, 被侮辱的姿态. Autoproduction, 2002.
- Neixin de zaoyn* 内心的噪音 (Noises Inside). Sub Jam 撒把芥末, 2000.
- Nahan* 呐喊, 为了中国曾经的摇滚 [Scream, pour le rock chinois d'antan]. Zhongguo wencai shengxiang 中国文采声像, 2003.
- The China Invasion Tour*. Bingmasi 兵马司 (Maybe Mars), 2010.
- Wumenqinyun* 吴门琴韵. Yuguo changpian 雨果唱片, 1989.
- Xiaoyuan minyao 2* 校園民謠 2. Dadi changpian 大地唱片, 1994.
- Zhongguobuo I* 中国火 I. Zhongguo yinyuejia yinxiang chubanshe 中国音乐家音像出版社, 1991.
- Zhongguobuo II* 中国火 II. Moyan changpian 魔岩唱片 (Magic Stone), 1996.
- Zhongguobuo III* 中国火 III. Zhongxin yinxiang chubanshe 中新音像出版社, 1998.
- Zhongguo yaogunyu shili* 中国摇滚乐势力. Moyan changpian 魔岩唱片 (Magic Stone), 1995.

Autres films et documents vidéos autour du *Yaogun*

Beijing langhua 北京浪花 (Beijing Bubbles) par LINDT George, MESSMER Susanne, Allemagne, 2005.

Beijing yue yu lu 北京乐与路 (Beijing Rocks) par ZHANG Wanting, Hong Kong, 2001.

Hou geming shidai 后革命时代 (Post Revolutionary Era) par ZHANG Yang 张杨, 2005.

Toufa luanle 头发乱了 (Dirt) par GUAN Hu 管虎, Chine, 1994.

Zhangda chengren 长大成人 [appelé aussi *Gangtie shi zheyang liancheng de* 钢铁是这样炼成的] (The Making of Steel) par LU Xuechang 路学长, Chine, 1997.

Zuotian 昨天 (Quitting) par ZHANG Yang 张杨, 2001

Zaijian wutuobang 再见乌托邦 (Night of an Era) par SHENG Zhimin 盛志民, Chine, 2009.

Zhongguo yaogun zai bolin 中国摇滚在柏林 (Rock in Berlin 1993: the Chinese Avant-Garde) par MANCEAUX François et SCHWERFEL Heinz Peter, Cameras Continentale, 1993.

Zhongguo yaogunyue shili 中国摇滚乐势力 [La force du Yaogun de Chine]. Moyan changpian 魔岩唱片 (Magic Stone), 1995.

GLOSSAIRE EN CHINOIS

A Se 阿瑟 (Arthur)
 Ao Bo 熬博
 Baidu 百度
 Baidubaike 百度百科
 Balinghou 八零后
 Bao Jia Jie 43 Hao 鲍家街 43 号
 Beijing 北京
 Beijing guoji diaosu gongyuan 北京国际雕塑公园
 Beijing Midi yinyue xuexiao 北京迷笛音乐学校
 Beijing yue yu lu 北京乐与路
 Bingmasi 兵马司
 Bingyong 病蛹
 Caomei yinyuejie 草莓音乐节
 Chaoji nüsheng 超级女声
 Chaoji shichang 超级市场
 Chao Yang 朝阳
 Chen Yi 陈怡
 Chongqing 重庆
 Chun Shu 春树
 Cui Jian 崔健
 Dai Jinhua 戴锦华
 Daoban 盗版
 Dayu yinyue 大于音乐
 Deng Xiaoping 邓小平
 Dixia ying'er 地下婴儿
 Dixia yinyue 地下音乐
 Dong Peng 董鹏
 Dongbeiwang 东北旺
 Douban diantai 豆瓣电台
 Douban yinyueren 豆瓣音乐人
 Duli yinyue 独立音乐

Feizhengchang renlei yanjiu zhongxin 非正常人类研究中心
Feixu 废墟
Gantai gequ 港台歌曲
Geng Le 耿乐
Gongnongbing dazhong 工农兵大众
Gongren tiyuguan 工人体育馆
Guangdong 广东
Guangzhou 广州
Gua zai hezi shang 挂在盒子上
Ha'erbin 哈尔滨
Haidian gongyuan 海淀公园
Han Han 韩寒
Hao Fang 郝舫
Haojiao changpian 嚎叫唱片
He Bei 河北
Hei Bao 黑豹
Hongge 红歌
Hong Kong 香港
Hou Dejian 侯德健
Houhai dashayu 后海大鲨鱼
Hu Jintao 胡锦涛
Hundouluo 魂斗罗
Huxi 呼吸
Jiang Xin 姜昕
Jiangxi 江西
Jieji douzheng 阶级斗争
Jinan 济南
Jiunian yiwu jiaoyu 九年义务教育
Kuaile nüsheng 快乐女声
Lao Zi 老子
Laopao 老炮

Leng xiaohua 冷笑话

Li Hongjie 李宏杰

Li Wan 李皖

Li Yang 李扬

Linglei 另类

Liuxing gequ 流行歌曲

Luo Dayou 罗大佑

Luo La 罗拉

Luo Qi 罗绮

Lü Bo 吕波

Maitian shouwangzhe 麦田守望者

Man Zhou 满舟

Mao Zedong 毛泽东

Meihao yaodian 美好药店

Midi yinyuejie 迷笛音乐节

Mile changpian 弥勒唱片

Minzu 民族

Modeng tiankong yinyuejie 摩登天空音乐节

Mutuigua 木推瓜

Nan Jing 南京

Nanchang 南昌

Xinkuzi 新裤子

Nufang yanchanghui 怒放演唱会

Ou Ning 欧宁

Pulai wenhua 普涑文化

Qingnian zhongguo zhisheng 青年中国之声

Qingshaonian yawenhua 青少年亚文化

Qingxing 清醒

Qiu Dali 邱大立

Qiutian de chongzi 秋天的虫子

Renmin daxue 人民大学

Renren wang 人人网
 Saba jiemo 撒把芥末
 Sanlian shenghuo zhoukan 三联生活周刊
 Shanghai 上海
 Shantou 汕头
 Shanzhai 山寨
 Shaolinsi 少林寺
 Shen Jing 沈静
 Shen Lihui 沈黎辉
 Shenzhen 深圳,
 Shenzhou 神州
 Shetou 舌头
 Shijiazhuang 石家庄
 Shisanyue 十三月
 Shucun 树村
 Shucun shengming 树村声明
 Sirenbang 四人帮
 Sun Mengjin 孙孟晋
 Suzhou 苏州
 Taiping 太平
 Taiwan 台湾
 Taiwan duli 台湾独立
 Tang Chao 唐朝
 Hua'r 花儿
 Tian An Men 天安门
 Tianjing 天津
 Tietuo 铁托
 Tongku de xinyang 痛苦的信仰
 Tongsu gequ 通俗歌曲
 Wang Guangyi 王广义
 Wang Xiaofeng 王晓峰

Wang Yue 王悦
Wangyi 网易
Wanneng qingnian lü dian 万能青年旅店
Wen Jiabao 温家宝
Wo ai yaogun yue 我爱摇滚乐
Wu Tun 吴吞
Wudaokou 五道口
Wuya diantai 乌鸦电台
Xiagang 下岗
Xiangshan 香山
Xiaorenwu 小人物
Xidan wenhua guangchang 西单文化广场
Xinjingbao 新京报
Xinhua wang 新华网
Xinyinyue 新音乐
Xujia fanrong 虚假繁荣
Yan Jun 颜峻
Yan'an 延安
Yang Bo 杨波
Yang haisong 杨海崧
Yanjingshe 眼镜蛇
Yaogun quanzi wenhua 摇滚圈子文化
Yaxiya de gu'er 亚细亚的孤儿
Yecha 夜叉
Yi Lina 伊丽娜
Yili yousuanru 伊利优酸乳
Yinyue tiantang 音乐天堂
You zhongguo tese de sheuizhuyi 有中国特色的社会主义
Youdaoshe 诱导社
Zhang Ailing 张爱玲
Zhang Fan 张帆

Zhang Lei 章雷
Zhang Qianqian 张浅潜
Zhang Shouwang 张守望
Zhang Wanting 张婉婷
Zhang Xiaogang 张晓刚
Zhang Xiaozhou 张晓舟
Zhang Yang 张扬
Zhang You dai 张有待
Zhiye shuaijiao 职业摔跤
Zhongguoshi wenhua gongyong kongjian 中国式文化共用空间
Zhongnanhai 中南海
Zhongshan daxue 中山大学
Zhou Guoping 周国平
Zhuanxing 转型
Zhujiang jingji tai 珠江经济台
Zi Yue 子曰
Ziyou diantai 自由电台
Zuoxiao Zuzhou 左小诅咒

Si « Rock » dans le monde occidental est marqué par ses traits subversifs et politiques à certaines périodes historiques spécifiques pour être ensuite entièrement récupérée par la raison marchande, son histoire a été prolongée avec son appropriation environ trente ans après en République Populaire de Chine. Ainsi, le *Yaogun*, dénomination commune du Rock en Chine est depuis son émergence imbriqué dans la constitution d'une « nouvelle Chine socialiste » calquée sur le modèle de « l'État-nation » : « une démarche mimétique par rapport au système occidental, un système, couplé d'idéologies, qui s'est avéré avec la première guerre mondiale non seulement politico-économique mais de plus scientifique et technologique » selon les expressions du Gregory Lee. En même temps, cette construction de « l'État-nation chinois socialiste » est depuis le début véhiculée par les mécanismes de la « mondialisation » économique, culturelle et idéologique selon une logique capitaliste.

Cette thèse présente le Rock comme un acteur social qui représente et traduit la société chinoise prise dans la transition radicale et structurelle, d'une société considérée comme « ex-socialiste » vers une société de consommation et du spectacle depuis les années 1980. Par ses propres transformations, ses tentatives contestataires et ses récupérations par la consommation, le *Yaogun* se réapproprie des schèmes, des images et des notions hérités à la fois du Mythe du Rock daté d'un demi siècle, et de « l'Occident » dont il réinterprète le sens originel. Pour ce faire, il sollicite inévitablement des éléments « propres » à la Chine - gestuel ou symbolique – qui pourrait amener à la revendication (ou non) d'une spécificité culturelle propre. Avec cette analyse, nous avons tenté d'une part de démontrer la complexité et les contradictions voilées derrière l'apparence homogène de la production de cette société du spectacle et de consommation qu'est la Chine actuelle, et d'autre part de démystifier la circulation hégémonique sur le plan des connaissances scientifiques du monde actuel.

Ce travail est le fruit d'une réflexion alimentée par deux parcours parallèles et complémentaires en Études sur la Chine contemporaine et « Cultural Studies », s'inspirant des différentes approches théoriques transdisciplinaire dans les domaines des sciences sociales et humaines. Il traite la question des relations entre la musique populaire, le Rock, le pouvoir politique et économique ainsi que la vie quotidienne dans le monde chinois contemporain. Enfin ce questionnement dit « local » a par la suite suscité une réflexion critique sur la réalité dominant le monde actuel : « la mondialisation marchande ».

Mots-clés : Mythe du Rock, *Yaogun*, transition sociétale chinoise, spectacle, consommation